15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung
Freie Referate, Band 1

Melanie von Goldbeck und Christine Hoppe (Hg.)

Begegnung – Vermittlung – Innovation

Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts

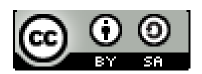




Universitätsverlag Göttingen

Melanie von Goldbeck und Christine Hoppe (Hg.)

Begegnung – Vermittlung – Innovation



erschienen als Band 1 der Freien Referate
des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung
im Universitätsverlag Göttingen 2015

Melanie von Goldbeck und
Christine Hoppe (Hg.)

Begegnung – Vermittlung – Innovation

Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts

15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung

Freie Referate

Band 1



Universitätsverlag Göttingen
2015

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gemeinsames Bund-Länder-Programm für bessere Studienbedingungen und mehr Qualität in der Lehre.
Dieses Vorhaben wird aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01PL11061 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.







Satz und Layout: Christine Hoppe und Andreas Waczkat
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Gīsan Mári

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-224-2

Inhalt

Vorwort

Knowledge has a very sly way of accumulating in
odd places where it is with difficulty perceived.
(Paul Henry Lang)

Die Texte des vorliegenden Bandes sind sehr verschieden und es scheint, als ließe sich kein thematischer Rahmen, kein Leitgedanke finden, der sie verbinden könnte. Und doch fällt auf, dass sich die Beiträge nicht an etablierten Gegenständen der Musikgeschichte aufhalten, sondern Ergebnisse von Forschungen an versteckteren oder ungewohnten Orten, eben an „odd places" präsentieren. Das vorangestellte Zitat des ungarisch-amerikanischen Musikwissenschaftlers Paul Henry Lang verdeutlicht, dass sich Wissens-Schätze auftun können, wenn an derartigen Stellen gegraben wird.[1] Doch heißt dies weder, dass man nur überall zu graben bräuchte, um einen relevanten Fund zu machen, noch, dass es Ziel sein sollte, immer mehr verschüttetes Wissen auszugraben und beliebig anzuhäufen.

Versucht man, wie Christian Kaden gefordert hat, das starre Denkmuster einer Trennung von Leben und Kunst zu durchbrechen,[2] so rücken vor allem die bisher versteckten Orte des Wissens in den Vordergrund. Denn auch wenn (Kunst-)Musik

---

[1] Ruth Solie stellt dieses Zitat ihrem Artikel über Sophie Drinkers Musikgeschichte voran, die ein immer noch wenig bekannter „Schatz" ist, siehe Solie, Ruth A.: Sophie Drinker's History. In: Katherine Bergeron und Philip V. Bohlmann (Hg.): *Disciplining Music: Musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press 1992, S. 23.

[2] Kaden, Christian: Musik als Lebensform. In: Giselher Schubert (Hg): *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. Frankfurter Studien. Bd VI. Mainz: Schott 1997, S. 11.

gerade im 19. Jahrhundert, von Alltag und Alltagsfunktionen losgelöst, im Konzertsaal dargeboten und der Graben zwischen Publikum und Aufführenden oder gar Komponisten[3] immer größer wurde, so gibt es doch zahlreiche Berührungspunkte mit der alltäglichen Realität, mit dem Leben jenseits der Institutionen. Es gibt die Orte, an denen Musik keine „Einwegkommunikation"[4] sondern tatsächlich Interaktion und Kommunikation darstellt. Musik entsteht und wird rezipiert in einem Spannungsfeld vielschichtiger Beziehungen.[5] In ihr spiegeln sich Zusammenhänge, die sich nicht nur (oder gerade nicht) im Konzertsaal oder in Kompositionen, sondern ebenso in Begegnungen mit Musik an bisher weniger beachteten Orten entwickeln.

Komposition und Interpretation – neben diesen beiden Hauptsäulen des Musiklebens muten die von uns gewählten Schlagworte *Begegnung – Vermittlung – Innovation* unbedeutend oder zumindest nebensächlich an. In der jüngeren Forschung jedoch, die künstlerischem oder kulturellem Handeln ebenso großen Stellenwert wie den Kunstwerken und deren Schöpfern beimisst, werden diese Begriffe bereits seit längerem als zentral gehandelt – auch oder gerade weil man Musik wieder einen Funktionszusammenhang zugesteht.

Auf der Suche nach neuen Wissens-Orten, nach „Mikrokosmen" und deren Resonanzen in der Musikkultur im Europa des 19. Jahrhunderts soll dieser Band mit seinen verschiedenartigen Beiträgen ein stimmungsvolles und ebenso mosaikhaftes Bild wiedergeben, das uns ermutigt und auffordert, das Kulturleben dieser aber auch anderer Epochen in seiner ganzen Vielfalt wahrzunehmen und zu begreifen. Deutlich wird, dass die gewählte Perspektive auf den betrachteten Gegenstand darüber entscheidet, welche Beziehungen freigelegt werden und in die Darstellungen einfließen und welche Beziehungen im Dunkeln bleiben (müssen). Neue „Fundorte", als Quellen wahrgenommen, können neue Inhalte bieten, die nach neuen Perspektiven, nach neuen wissenschaftlichen Ansätzen verlangen, durch die wiederum Veränderungen im Wissen um kultur- und musikgeschichtliche Zusammenhänge hervorgerufen werden.

---

[3] Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird – stets die weibliche Form einschließend – allein die männliche Sprachform genannt. In Fällen, in denen entweder die weibliche oder die männliche Form gemeint ist, wird dies explizit vermerkt.

[4] Ebd., S. 18.

[5] Warnke, Krista: Statt einer Einleitung: Ist Musik Beziehungskunst? Drei grundlegende Thesen. In: *Musikgeschichten – Vermittlungsformen: Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag.* Hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke. Köln u.a.: Böhlau 2010, S. 17–27.

Der Beitrag von Axel Fischer und Matthias Kornemann zeigt eindrücklich, dass die Musikwissenschaft nicht isoliert von anderen Geisteswissenschaften zu sehen ist. Mit ihrer Analyse des bisher unbeachteten Quellenschatzes zur Geschichte der Zelterschen Liedertafel tragen sie zentral zu den Forschungen über das Bildungsbürgertum bei und decken die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Männergesangvereins für die Genese von fundamentalen bildungsbürgerlichen Wertvorstellungen auf. Sie rehabilitieren so den „singenden deutschen Mann“, der nach dem Zweiten Weltkrieg viele Jahrzehnte ein Tabuthema war.

Die Stammbücher, denen sich Christine Hoppe in ihrem Beitrag eingehend widmet, sind das ideale Beispiel für die „odd places“, an denen sich Wissen anhäuft, das darauf wartet, entdeckt zu werden. Von der musikwissenschaftlichen Forschung bisher weitgehend unbeachtet, sind sie für die Erschließung sozialer und kompositorischer Zusammenhänge von unglaublichem Wert. Hoppe zeigt am Beispiel des Virtuosen-Komponisten Heinrich Wilhelm Ernst, dass die Einträge nicht nur kompositionsgeschichtlich relevant sind, sondern dass sie auch Aufschlüsse über Netzwerke, über die Verbreitung von Musikstilen und Spielweisen und über die Begegnung von kulturell Handelnden geben. Das Stammbuch als Quelle liefert eine neue Sicht auf das Schreiben von Musikgeschichte(n).

Melanie von Goldbeck geht in ihrem Text der Frage nach, wer das kulturelle Leben Londons im 19. Jahrhundert prägte. Blickt man auf das Londoner Musikleben dieser Zeit, so stehen, die Quellenlage lässt es vermuten, meist Betrachtungen des öffentlichen Konzertlebens im Fokus – und verzerren gleichsam den Blick auf den „Klang der Stadt“. Dieser wird – von Goldbeck veranschaulicht es am Beispiel von fünf durch die Sängerin Pauline Viardot verbundenen privaten Schauplätzen – jedoch deutlich mitbestimmt durch Musiziersituationen des Alltagslebens, losgelöst vom Konzertsaal, die in erster Linie als nicht- oder halb-öffentliches Musizieren, etwa in Form musikalischer Salons, das Leben der Menschen bereicherten und bestimmten und Künstlern Handlungsspielraum ermöglichten. Es zeigt sich, dass sich durch die Betrachtung des Ortes auch der Blick auf die musikalischen Akteure, die erklungene Musik sowie ihre Vermittlung ändert.

Auch Marlen Hachmann widmet sich in ihrem Beitrag der Künstlerin Pauline Viardot und richtet ihren Fokus auf einen weiteren Aspekt, der in der etablierten Musikgeschichtsschreibung bisher deutlich zu wenig Gewicht erfahren hat: die Vermittlung von Musik. Im Zentrum steht dabei der Blick auf Pauline Viardots Einfluss als Interpretin einerseits und als Gesangslehrerin andererseits. Es stellt sich heraus, dass gerade auch der vernachlässigte Blick auf das pädagogische Tätigkeitsfeld Viardots wichtige Quellen für die Rekonstruktion ihrer Stimme, ihres Klangs und ihrer Wirkung auf ihr Publikum und ihre Schüler liefert.

Martin Knust und Ingela Tägil beschäftigen sich in ihrem Text ebenfalls mit zwei damals international bekannten Sängerinnen, Wilhelmine Schröder-Devrient und Jenny Lind, konzentrieren sich jedoch auf ihre Unterschiede. Die dargestellten Gegensätze beschränken sich nicht auf Stimme und Schauspiel. In den zwei gegenübergestellten Abschnitten werden die Sängerinnen auch daraufhin untersucht, wie sie in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden und wie sie jeweils ihr Image zu Vermarktungszwecken nutzten. Die bekannten Bilder der naiv-tugendhaften Lind und der Bohemienne Schröder-Devrient werden somit in ein neues Licht gestellt. Anhand dieser Sängerinnen zeigen die Autoren außerdem, wie sich im 19. Jahrhundert allmählich ein neues Schauspiel- und Gesangsideal herausbildete.

Merle Fahrholz wagt in ihrem Beitrag einen neuen Blick auf die potentiellen kompositorischen Einflüsse, denen Heinrich August Marschner ausgesetzt war, indem sie einer bislang außer Acht gelassenen Begegnung zwischen Musikschaffenden Bedeutung beimisst. Legten bisherige Forschungen zu Marschner ihren Fokus vor allem auf die Berührungspunkte zwischen Carl Maria von Weber und Marschner, so holt Fahrholz nun auch Marschners Beziehung zu dem wenig beachteten Kollegen Francesco Morlacchi in das Bild, das von der Zeit Marschners in Dresden zu zeichnen ist, und stellt sich die Frage, ob eine Prägung der Werke Marschners durch Morlacchi nachweisbar ist.

In ihrer Untersuchung des Melodiebegriffs von Antoine Reicha arbeitet Marie Winkelmüller die Berührungspunkte philosophisch-ästhetischer Diskurse mit praktischen Kompositionslehren heraus. Sie stellt Antoine Reicha mit seinen Schriften in die Tradition der großen Kompositionstraktate des 18. Jahrhunderts, hebt gleichzeitig aber hervor, dass er auf neuartige Weise den Bogen zur praktischen Umsetzung ästhetischer Ideen schlägt. An Schiller anknüpfend misst Reicha der Musik eine zentrale Rolle für die ästhetische Erziehung bei. Reichas theoretische Schriften entpuppen sich somit als „Ort" für eine sehr spezifische Auffassung von Musik, ein Ort, der gleichzeitig der Vermittlung dieser Auffassung dient.

„Odd places" können sich, wie Christhard Zimpel in seinem Beitrag zeigt, ebenso in Form der analytischen Annäherung an eine Komposition äußern. In seiner Betrachtung eines Haydnschen Streichquartettes bricht er aus etablierten Analysemethoden und -mustern aus und macht dadurch deren Gebundenheit an historische Kontexte deutlich. Durch eine innovative Herangehensweise, nämlich über das unvoreingenommene da bruchstückhafte Hören, weicht er vom Standard musikwissenschaftlicher Analysemethoden ab. Sein Text verfolgt das Ziel, den Weg aus den eng umrissenen Ansätzen und Erkenntnisinteressen zu finden, die die biographische Forschung und Werkbetrachtung ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Analyse der Streichquartette Haydns bereit hält, und liefert gleichzeitig Impulse für

die Übertragung dieser Methode auf die Untersuchung anderer Komponisten und Gattungen.

Melanie von Goldbeck und Christine Hoppe

Die Zeltersche Liedertafel als Laboratorium bürgerlichen Selbst- und Tugendverständnisses

Axel Fischer und Matthias Kornemann (Münster und Berlin)

> Voreingenommen sollte ich von den Biedermännern aus den singenden Familien Berlins sagen, daß auch mir in der Welt nichts mehr zuwider ist „als ein Aufgebot von singenden Männern mit Bärten, Brillen und Bäuchen, als eine Schar von Rechnungsräten und Fabrikanten, die sich plötzlich zusammenfinden, um den Abendstern zu begrüßen, den Schöpfer zu loben oder zu beteuern, daß nur wer die Sehnsucht kennt, wissen könne, was jeder einzelne der Herren leidet, dem das Eingeweide vor Verlangen nach einem Gulasch brennt“ (Karl Kraus).[1]

So rechnete Hellmut Kühn 1981 mit der Zelterschen Liedertafel ab und munitionierte seine Vernichtung dabei auch noch mit entsprechenden Zitaten von Karl Kraus auf. Das Verdikt lag in der Luft. Der „singende deutsche Mann“ galt nach dem

---

[1] Kühn, Hellmut: ‚Ein Kunst-Corps für die heilige Musik‘. Von den Biedermännern der Berliner Singakademie. In: Hellmut Kühn (Hg.): *Preußen. Versuch einer Bilanz. Fünfbändiger Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Berliner Festspiele vom 15. August bis 15. November 1981 im Gropius-Bau in Berlin*. Reinbek: Rowohlt 1981. Bd. 4: *Preußen. Dein Spree-Athen. Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin*, S. 146–161, hier S. 155. Vgl. auch Kraus, Karl: Fahrende Sänger. In: *Die Fackel*, Nr. 226, 22. Mai 1907, S. 1–11, hier S. 2.

Zweiten Weltkrieg als einer der Hüter jenes verderbenbringenden Chauvinismus, der in den Abgrund geführt hatte.[2] Es hätte nur von diesem Urteil abgelenkt, einmal gründlicher in die Quellen zu blicken. Doch das Thema war über Jahrzehnte quasi tabuisiert. Und so kam es, dass der nahezu lückenlos überlieferte Quellenschatz, der die Geschichte der Zelterschen Liedertafel von ihrer Gründung im Jahr 1809 bis zur Auflösung 1945 dokumentiert, annähernd unbeachtet von der Forschung in Berlin lagerte.

Schon eine erste Bestandsaufnahme im Rahmen unseres 2009 begonnenen, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten und von Jürgen Heidrich (Münster) geleiteten Projektes *Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin* zeigte Erstaunliches. Da waren keine Spuren eines derben Trinkgelages, sondern eines Kreises wahrhaft Gebildeter. Seit der systematischen Erschließung dieses Quellenschatzes hat sich diese Einschätzung eindrucksvoll bestätigt. Unsere Untersuchungen in den letzten Jahren bildeten das Fundament der ersten diesem Thema gewidmeten interdisziplinären Tagung „Integer vitae“, die sich der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Frühzeit der Zelterschen Liedertafel aus den verschiedensten Blickwinkeln genähert hat.[3]

Die deutliche Aufwertung eines einst verkannten Forschungsgegenstandes öffnete eine zeitlich und methodisch erheblich erweiterte Perspektive. Es drängte sich förmlich auf, den langfristigen Wirkungen eines so viel versprechenden Beginnens nachzuspüren, zumal die dichte Quellenüberlieferung die einmalige Chance eines kulturgeschichtlichen Längsschnittes bietet. Im Folgenden seien in einer Art Tour d'Horizon die wichtigsten Etappen dieser laufenden Studie betrachtet. Deren thematische Schwerpunkte sind quasi organisch den Erkenntnissen unserer bisherigen Forschungen entsprossen, geht es doch vor allem um den Nachweis von Kontinuität und der Frage nach dem Verhalten traditioneller Denkformen unter dem Druck dramatischer geschichtlicher Wandlungen. Um den Kontext dieser Fragestellungen verständlich zu machen, seien einige exemplarische Wesenszüge der frühen Liedertafel ausführlicher dargestellt. Hervorzuheben sind die täflerischen Rituale und ihre Amalgamierung historischer Traditionen, der soziale Status der Mitglieder und der ästhetisch-ideologische Kern ihres gemeinsamen Tuns.

[2] Vgl. Klenke, Dietmar: *Der singende „deutsche Mann“. Gesangvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann 1998.

[3] Fischer, Axel und Kornemann, Matthias (Hg.): *Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832).* Hannover: Wehrhahn 2014 (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 20).

1

Geradezu undurchdringlich wirkte das Netzwerk von Traditionsbezügen, in die sich der Verein bei seiner Gründung 1809 einflocht und deren Betrachtung am Beginn unserer Forschungen stehen musste. Es reicht von den „Singschulen“ des Meistersanges mit ihren Wettbewerben über die vielhundertjährige Tradition des Gildewesens mit dem Vorlesen der Statuten beim traditionellen Gildemahl bis zu den Freimaurern mit ihrer Arkandisziplin. Doch dieser hier nicht näher zu erörternde Prozess der absichtsvollen Übernahme und Anverwandlung historischer Denkformen betraf keine kompletten Ritualkreise, sondern einzelne, ausgewählte motivische Elemente, aus denen die Aufbruchszeit nach 1809 durchaus Eigenes zu formen wusste.

Das sicherlich auffallendste Merkmal der „Organisation Liedertafel“ ist die bemerkenswerte Durchritualisierung einer geselligen Vergnügung. Hier indes von einem preußischen Mentalitätsmerkmal zu sprechen, wäre ein Gemeinplatz. Die komplizierte Konstitution ist eher zeittypisches Bedürfnis und somit als Reaktion auf die kulturelle Übergangszeit zu deuten: Die Männerbündigkeit und die Verfestigung von Strukturen gaben ein Gefühl der Sicherheit angesichts der politischen Krise der napoleonischen Zeit und des sich auftuenden schwindelerregenden Potenzials des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Hier sei exemplarisch der wohl bedeutendste Themenkreis täflerischen Ritualwesens angesprochen: Der Motivkomplex christlicher Anleihen. Kunstvoll ist hier ein weites Feld christlicher Tradition verdichtet, und es findet seinen höchsten Ausdruck in der Schöpfung des so genannten „Flemming“, eines bronzenen Willkommensbechers (als solcher in der zünftischen Tradition stehend), der von einem im Kontext des Berliner Vereinslebens einzigartigen Motivkreis umrankt wurde. War die Anschaffung eines solchen Bechers auch bereits seit Gründung der Liedertafel geplant und Goethe um eine Zeichnung gebeten worden, wurde die Umsetzung erst durch den Tod eines ihrer beliebtesten Mitglieder ausgelöst. Am 27. Mai, dem Himmelfahrtstag, war der renommierte Augenarzt Friedrich Ferdinand Flemming einer Typhusinfektion erlegen, die er sich im Lazarettdienst zugezogen hatte. Die Reaktionen seiner Tafelgenossen produzierten ein Bedeutungsgeflecht, das man als innerste Matrix der gesamten Vereinigung deuten kann. Schon bald sah man in Flemmings „Opfertod“ für das Vaterland eine Art preußischer *imitatio christi*. Es ist, als hätte der Verein dieses Todes bedurft, um einen symbolbeladenen Vergemeinschaftungsprozess in Gang zu setzen, der tatsächlich bis 1945 währte. Dieser Becher nahm eine Vielzahl von Bedeutungen an. Neben seinen Hauptfunktionen als Ehren- und Trinkbecher hatte er eine praktische Aufgabe zu erfüllen, nämlich die einer umgekehrten Glocke, die das zweigestrichene a als Kammerton zum Anstimmen der Tafelgesänge zu liefern hatte. So wie der Bassist Flemming der „Grundton“ der Lie-

dertafel war, garantierte der Pokal gleichsam an seiner statt als Stimmgabel die reine Harmonie der Liedertafel.

Ein Gedicht, das der Täfler Johann Gottfried Pfund zur Einweihung des „Flemming“ dichtete und das bei dieser quasi-sakralen Handlung in verteilten Rollen rezitiert wurde, erhebt den bronzenen Becher dann zum „Bundeszeichen von mächtigster Bedeutung“, der Unterwelt und Himmel umspannt und die Tafel für alle Zeiten untrennbar zusammenschweißen soll.[4] Der geweihte Pokal konnte diese enorme Symbolkraft über erstaunlich lange Zeit bewahren. Wo der „Flemming“ stand, war die Liedertafel, ohne ihn konnte keine Liedertafel sein. Damit öffnet sich die Deutungsperspektive, nicht nur in der Weihe, sondern in jeder Tafelsitzung eine Art sakrale Handlung zu sehen. In diesem Sinne wurden die Flemming-Motive weiter verdichtet. Der Becher ist nicht nur Glocke, er wird nachweislich auch „Kelch“ benannt – nämlich Abendmahlskelch – und wird wie ein solcher geweiht. Zum „Abendmahl“ versammeln sich die Täfler, dieser im Tafelkontext stehende Begriff wurde auch damals an erster Stelle mit der christlichen Handlung assoziiert. Den Becher mit Wein füllend, kommunizieren die Täfler allmonatlich in einer regelrechten Eucharistiefeier, wozu weitere liturgische Elemente treten. So fertigte Flemmings Witwe zwei Tücher an, deren Schenkung an Zelter in einem Brief dokumentiert ist: eine „Serviette“ zum Verhüllen des Pokals und eine Decke, die das Gestell umhüllt, auf dem er steht. Hier finden sich die liturgischen Requisiten des *Purificatoriums*, des Kelchtuchs, beziehungsweise der *palla corporis* und des *Korporale*, der Unterlage des Abendmahlskelches. Man benutzte also absichtsvoll die liturgischen Paramente. Die christologische Aufladung des Flemming-Kultus ist in ihrer jeder Ironisierung entbehrenden Weihehaftigkeit im Kontext bildungsbürgerlicher Selbsterfindung nicht leicht interpretierbar. Die hier nur skizzenhaft wiedergegebene Verarbeitung christlicher Motive ist kompliziert, durchweben sich doch hieratische Akte höchsten Ernstes mit einem uns geradezu blasphemisch anmutenden Parodieren. Die Forschungen zu diesem zentralen Themenfeld dürfen daher noch nicht als abgeschlossen gelten. Es wird zu fragen sein, ob die ambivalenten Ausdrucksformen neuer Geselligkeit nicht auch stabilisierende Kräfte aus diesem Zusammenprall aufklärerischer Skepsis und protestantischer Ethik bezogen haben könnten. Eine Analyse dieses Spannungsfeldes würde weit über die Erhellung täflerischer Ritualformen und literarischer Rezeptionsmuster hinaus Auskunft geben können über die Prozesse am Epochenbruch um 1806. Dieser Bruch ist, nicht nur bezogen auf die Kultur Preußens, immer als ein Absolutes dargestellt worden. Ein Nachweis, dass eine eigenartige Amalgamierung spätaufklärerisch-protestantischer Denkformen den Sprung über diesen Bruch geschafft hat und gleichsam zur Gravitationskraft einer Vereinigung wurde, die man immer als ein den napoleonischen Kriegen entsprossenes Novum dargestellt hat,

[4] Pfund, Johann Gottfried: Becher-Weihe. In: *Die Liedertafel*. Berlin: Späthen 1818, S. 10.

wäre ausgesprochen bemerkenswert. Nicht nur in der Musikwissenschaft, sondern auch in der allgemeinen Geschichtswissenschaft besteht ein erheblicher Nachholbedarf bei der Erforschung derartiger Kontinuitäten der „Sattelzeit".

2

Dieses in seiner Dichte kaum zu steigernde Geflecht ritueller Umdeutungen – und wir sprechen damit nur einen unter mehreren äußerst elaborierten Komplexen an – vermochte nur eine verschwindend kleine Zahl preußischer Bürger zu weben. Wenn eingangs von den „wahrhaft Gebildeten" die Rede war, mag man dieser Formulierung die Überraschung entnehmen, wie sehr sich das Niveau dieses Männergesangvereins gegenüber dem von späteren Vereinen abhob. Das anfängliche Erstaunen angesichts der beispielhaft geschilderten Prozesse der Säkularisierung ganzer Ritualkomplexe wich indes der Erkenntnis, damit frühen und überaus bedeutenden Akten „bildungsbürgerlicher Selbsterfindung" auf die Spur gekommen zu sein. Gewiss haftet dem spätgeborenen Begriff Bildungsbürgertum etwas terminologisch Schillerndes an. Wer sich einer um 1800 aufkommenden Geselligkeitsform konfrontiert sieht, deren intellektuelles Tun eine derart mächtige gemeinschaftsstiftende Energie entfaltet und ausstrahlt, wird allerdings um diesen Begriff nicht herumkommen. Mehr noch: Es scheint, als blicke man im Falle der Zelterschen Liedertafel in die Kinderstube dieser gesellschaftlichen Formation und begegne in ihrer um Kunst und Religion kreisenden Selbsterfindung einem mächtigen „Wertegenerator", der das Bildungsbürgertum über das gesamte 19. Jahrhundert befeuerte.

Dass das junge preußische Bildungsbürgertum im engsten Sinne tatsächlich Träger der Liedertafelkultur war, konnte in unseren bisherigen Forschungen nachgewiesen werden. Die 61 bis zu Zelters Tod aktiven Täfler hatten beim Eintritt im Alter von durchschnittlich 38 Jahren ihren Platz in der Gesellschaft gefunden und praktizierten als Mediziner, Juristen, Theologen oder Pädagogen. Jene, die kein Universitätsstudium vorweisen konnten, sind dem Wirtschaftsbürgertum zuzurechnen. Gemessen an der sozialen Struktur späterer Männergesangvereine kann man hier tatsächlich von einer hochelitären Gruppierung sprechen. Einige Täfler sind in der preußischen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte hervorgetreten. Zu nennen wären der bedeutende Zoologe Martin Hinrich Carl Lichtenstein, der Schiller-Vertraute Christian Gottfried Körner, Carl Friedrich von Kloeden, Begründer der Berliner Gewerbeschule (Vorbild der deutschen Berufsschule) oder Christian Peter Wilhelm Beuth, Begründer des preußischen Industriewesens.

Auch die Homogenität der Gesellschaft ist bemerkenswert. So waren sämtliche Mitglieder protestantisch, es gab keine Juden, und sowohl der Adel als auch das Militär waren ausgeschlossen – allerdings nicht qua Statut, sondern in jenem zeittypischen Abkapselungsvorgang, durch den die bildungsorientierten Bürger ihre schmale

gesellschaftliche Schicht gewannen und sicherten. Die Tafelgründung darf hier als durchaus typischer Prozess angesehen werden.

Was die politisch-ideologische Ausrichtung der Mitglieder betrifft, wurde von der bisherigen Forschung leitmotivisch die nationalistisch-patriotische Zentralperspektive der Liedertafel postuliert, ohne dass jemals der Versuch unternommen worden wäre, dieses Verdikt an den Quellen zu überprüfen. Unsere Studien ergaben dann auch ein völlig anderes Bild. Könnte man sich ein sprechenderes Zeugnis ideologischer Indifferenz vorstellen als die folgende Klage des Täflers Johann Wilhelm Jakob Bornemann, niedergelegt in einer frühen Chronik:

> Um und neben uns in geselligen Kreisen, vereinte man sich zu feiern die Helden und ihre Thaten. Nichts davon ist im Kreise der Liedertafel geschehen, die zum Stiftungs Gesetz es sich stellte, Gegenstände des Vaterlands und allgemeinen Wohls preisen zu wollen. Wir sahen bey *Groß-Beeren*, vor den Thoren Berlins, die Hauptstadt gerettet: – und schwiegen. Nochmals gerettet bey *Dennewitz* und zertrümmert die vordringende Feindes Macht: – und schwiegen. Wir sahen an der *Katzbach* übermächtige Feindesscharen vernichtet, hinab gestürzt in die Fluthen: – und schwiegen. Wir sahen bey *Culm* den König selbst den gewichtigsten Sieg erringen, in seine Hand gegeben den blutdürstigsten, verbrechenvollsten Heerführer, ~~und schwiegen~~ hörten den Erretter i[h]n preisen in nachbarlichen Landen: – und schwiegen. Wir sahen die Völkerschlacht bey *Leipzig*, zerbrechen die Fesseln der Welt, befreit das heilige deutsche Vaterland – und schwiegen.[5]

Bornemanns Beobachtung spiegelt sich auf der Repertoire-Ebene. Dort setzt sich nämlich eine differenzierte, zuweilen sogar distanzierte, in liberalen Vorstellungen verwurzelte Haltung zum zeittypischen Nationalpatriotismus Arndtscher Prägung fort, der in der musik- und literaturhistorischen Forschung bisher noch kaum in den Blick genommen wurde.

Wenn wir die oft zitierte Schilderung Zelters hören, er habe die Liedertafel „Zur Feier der Wiederkunft des Königes“ (26. Dezember 1808) gestiftet,[6] oder in den Statuten lesen, „das Lob ihres Königs“ gehöre überhaupt „zu den ersten Geschäften

---

[5] D-Bsa (Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, Depositum Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz): N. Mus. SA 280, fol. 168r. Hinter dem erwähnten „Heerführer“ verbirgt sich möglicherweise der französische General Dominique Joseph Vandamme (1770–1830), der während der Besatzungszeit für sein brutales Regiment u.a. in Schlesien und Westfalen bekannt war.

[6] Zelter an Goethe, 26. Dezember 1808. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe). 21 Bde. Hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u.a. München und Wien: Hanser 1985ff. Hier Bd. 20.1 (1991): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. Hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm, Brief Nr. 130, S. 206.

der Tafel“ (§ 16 vom 24. Januar 1809),[7] so ist dies kaum als ein konkretes Vereinsziel zu verstehen. Wohl eher verbirgt sich hinter diesem Mythos in Wahrheit eine allgemeine, vom Personal des gegenwärtigen Hofes unabhängige Sehnsucht nach einem deutschen Nationalstaat, dessen Entstehung erst nach der provisorischen Wiederherstellung der alten Verhältnisse erwartet werden konnte. Im Übrigen stellte bereits Zelters erster Statutenentwurf vom Dezember 1808 einleitend fest, dass die Liedertafel ein Ort sei, an dem „gute deutsche Lieder“ gesammelt, erhalten und vermehrt werden sollten.[8] Und nach der Revision der Statuten im Dezember 1819 hieß es in § 1 noch deutlicher:

> Die *Zelter*sche Liedertafel hat den Zweck: durch einen Verein von Dichtern, Componisten und Sängern den mehrstimmigen Liedergesang überhaupt, besonders aber den Deutschen, als etwas Charakteristisches und Selbstständiges zu cultiviren und für das Leben in Kraft und Wirksamkeit zu setzen.[9]

Die Fixierung auf das künstlerische Tun, die sich im zentralen Dreiklang des Dichtens – Singens – Komponierens exemplarisch zusammendrängt, ist das wesentliche, unverzichtbare Bindemittel der Vergesellschaftung, das die Mitglieder zu einer ständigen, sich erneuernden Tätigkeit jenseits ritualisierter, unschöpferischer Geselligkeitspflege zwingt. Ihr ästhetisches Programm fand sie in der Horazischen Ode *Integer vitae*, deren Vertonung durch den bereits als Paten quasi-religiöser Ritualkreise bekannten Flemming zur eigentlichen Hymne der Tafel wurde.

Mit diesem Akzent auf der aktiven Kunstpflege im Herzen des täflerischen Selbstverständnisses sei unser exemplarischer Überblick über die wesentlichen und teilweise überraschend neuartigen Erkenntnisse der bisherigen Forschungen beendet. Es sollte klar geworden sein, dass die verbreitete und bislang unrevidierte Deutung der Liedertafel als männerbündisch-patriotischer, im künstlerischen Sinne belangloser Verbindung obsolet geworden ist.

3

Die Betrachtung der Ära Zelter darf dennoch nicht als abgeschlossen gelten, war sie doch zweifellos die prägendste in der Geschichte der Liedertafel. Im Folgenden sei ein dort ansetzender und bis ins Jahr 1945 reichender Ausblick auf die anstehenden

---

[7] D-Bsa: N. Mus. SA 280, fol. 10r.

[8] Carl Friedrich Zelter: Statutenentwurf der Liedertafel vom 21. Dezember 1808, Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung: NW 2274/1997, fol. 1r.

[9] D-Bsa: N. Mus. SA 281, fol. 146r.

Forschungsfragen unternommen, die unser Vorhaben derzeit und in den nächsten Jahren zu beschäftigen haben werden.

Die Rolle Goethes als Schöpfer und Rezipient täflerischer Ideen stellt ein ähnlich von Gemeinplätzen überwuchertes Forschungsterrain dar wie die angesprochene angebliche national-patriotische Orientierung der Tafel. Das hat eine schlichte Ursache in der Berühmtheit der Goethe-Zelterschen Korrespondenz. Dieser über drei Jahrzehnte geführte Gedankenaustausch liegt seit 1834 in zahlreichen Ausgaben ediert und vorbildlich kommentiert vor. Allerdings bewegte sich die Aufmerksamkeit der Germanistik, die sich diesem Thema seit Generationen widmet, immer haarscharf an liedertäflerischen Themenfeldern vorbei. Die Passagen des Briefwechsels, in denen Zelter Goethe von seiner Tafelgründung berichtete, fehlen in keiner Chronik des Vereins. Für die Germanistik peripher, kam diesen Stellen für die Musikwissenschaft immer ein erheblicher dokumentarischer Wert zu. Aber es war und ist ausgesprochen bedenklich, sie als Quellen zu begreifen, ohne über den möglichen Grad der Verformung zu reden, dem sie im Zuge einer Zelterschen Selbststilisierung Goethe gegenüber unterlagen. Darüber ist niemals gesprochen worden. Nach der Auswertung der Sing-Akademie-Quellen zeichnet sich indes ab, dass die Weise, in der Zelter von sich und seinem Berliner Schaffen nach Weimar berichtete, eher einem artistisch überhöhten Wunschbild als der „Wahrheit“ entspricht. Auch kann festgestellt werden, dass die Diskrepanz der sprachlichen Register Zelters zwischen kunstvoll inszenierter Bodenständigkeit dem Olympier gegenüber und der teilweise recht groben Diktion in der Tafel ein völlig neues Charakterbild hervortreten lässt. Damit tritt nur ein besonders markanter unter Zelters zahlreichen „Registerwechseln“ hervor, die auf eine ausgesprochene Neigung zur Selbstinszenierung schließen lassen, wie sie der landläufigen Vorstellung seiner handwerkerhaft-derben Ursprünglichkeit deutlich entgegensteht. So muss wahrscheinlich auch Zelters Darstellung seiner Tafelgründung als ein bewusst auf die Außenwirkung hin kalkuliertes Dokument gelesen werden.

Goethes Rolle als literarischer Mentor der Tafel wird wohl ebenfalls überschätzt. Ganze zwei Dichtungen sind nachweislich exklusiv für sie geschaffen worden, bei allen übrigen gewährte er Zelter lediglich das Recht der Vertonung. Dass man Goethes Interesse zumeist höher bewertet hat, ohne dafür eigentlich Belege zu kennen, mag auf eine Zeltersche Strategie des Machterhaltes zurückzuführen sein. So verlieh ihm seine besondere Beziehung zu Goethe, der längst eine paneuropäische Riesengestalt war, ein Sozialprestige unter den Mitgliedern, das zu teilen er unter keinen Umständen bereit war. Er kontrollierte den brieflichen Zugang zu Goethe und gewann dadurch die Möglichkeit, dessen Anteilnahme am Tafelgeschehen über Gebühr darzustellen. Eine Dekonstruktion des Mythos von der Goetheschen Sonderrolle an der Liedertafel mag ein liebgewonnenes Geschichtsbild beschädigen. Zugleich aber wird ein Hindernis aus dem Erkenntnisweg geräumt, das die ungleich wirkungs-

mächtigeren Formen bildungsbürgerlicher Kulturpraxis im Geiste einer überkommenen Genieästhetik bedenklich überschattete.

Neben der gründlichen Erforschung der Quellen und einer Rekonstruktion der innersten Motive des täflerischen Selbstverständnisses gilt es indes nicht minder, das Thema institutioneller „Ausstrahlung“ im Auge zu behalten, zumal man damit den Beginn eines Prozesses betrachtet, der ungeahnte Dimensionen annehmen sollte. Mit der Gründung der Jüngeren Liedertafel durch Ludwig Berger, Bernhard Klein, Ludwig Rellstab und Gustav Reichardt im April 1819 begann der Diffusionsprozess täflerischer Ideen. Die Jüngere Liedertafel war dabei keineswegs als Konkurrenzveranstaltung konzipiert – kurioserweise verkehrte dort auch Zelter, der sie sogar in einem Brief an Goethe höher schätzte als seine eigene Schöpfung.[10] Seit 1828 gab es sogar gemeinsame Unternehmungen. Die neue Geselligkeitsform brach sich in der späten Zelterzeit in erstaunlicher Geschwindigkeit Bahn, und bald gründeten sich auch in Hamburg (1823), Breslau (1824), Potsdam (1826) und in vielen anderen Städten Liedertafeln.

In dieser Frühphase war das gedruckte Repertoire der Zelterschen Liedertafel die einzige Quelle für Neugründungen, und bald entstand ein höherer Bedarf an neuen Kompositionen, wie die Anfrage eines Mitglieds der Münsterschen Liedertafel verrät. Demnach besaß man in Münster 1832 bereits alle im Druck erschienenen Tafellieder und bat nun um Kopien weiterer „vortrefflicher Sachen“ in Partitur.[11] Das Beispiel beweist, dass der Vorbildcharakter der Zelterschen Liedertafel sehr konkret war.

Die Verbreitungswege der Tafellieder aus der Ära Zelter sind bislang noch nicht erforscht worden. Ihre besondere Ästhetik dürfte normativ in den Tochtergründungen gewirkt haben, sofern man dort den Dreiklang des Dichtens, Singens und Komponierens ernst genommen hat. Damit wäre man bei einer weiteren Ebene der Untersuchung zur Ausbreitung täflerischer Formen angelangt. So ist festzustellen, dass auch die sehr detaillierten Statuten andernorts übernommen worden sind. Diese Abhängigkeit ist ein bis heute gern beschworener Topos – ob sie sich durch den Nachweis eines Repertoire- und Strukturtransfers beweisen lässt, steht noch offen.

---

[10] Zelter an Goethe, 15. bis 23. März 1830. In: Goethe: *Sämtliche Werke*. Bd. 20.2 (1998): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Hrsg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer, Nr. 729, S. 1332–1334, hier S. 1333.

[11] D-Bsa: N. Mus. SA 284, fol. 156r–157v (16. April 1832).

4

Mit Zelters Tod 1832 erlebte die Sing-Akademie eine der beiden einschneidenden Zäsuren ihrer Geschichte – die zweite wird der Antritt Georg Schumanns als Direktor sein. Der schöpferisch-organisatorischen Energie Zelters verdankte die Institution stabile Strukturen, seinem künstlerischen Naturell ästhetische Normen, seiner sozialen Herkunft und Verankerung in der preußischen Gesellschaft einen definierten spätaufklärerischen Wertbegriff. Sowohl die Sing-Akademie insgesamt als auch die Liedertafel im Besonderen sind von dieser Physiognomie stark geprägt. Es wäre bei der Betrachtung der weiteren Geschichte allerdings vorschnell gefolgert, die Lebensfähigkeit der geschaffenen Strukturen allein Zelters weitsichtigen und auf Dauerhaftigkeit angelegten Konzepten zuzuschreiben. Für das Modell des gemischten bürgerlichen Chores mag dies zutreffen. Im Falle der Liedertafel ist die Situation indes komplexer, denn ein nicht öffentlich in Erscheinung tretender, einem hohen ethischen Ideal verpflichteter Bund, der vor allem unter dem selbst auferlegten Zwang stand, eigenes Repertoire zu produzieren, ist Ermüdungserscheinungen und Auflösungstendenzen stärker ausgesetzt als ein gemischter Chor, dessen potenzielles Repertoire nahezu grenzenlos ist.

Das Überleben der Tafel nach dem Tode Zelters ist also nicht allein stabilen Traditionen, sondern zugleich einer dauerhaften Verlebendigung des täflerischen Geistes zuzuschreiben. Die Meister der Tafel nach Zelter mochten in keiner Weise dessen charakterliches und künstlerisches Format besessen haben, aber sie verstanden es offenbar, den überlieferten Geist stets aufs Neue zu verjüngen. Dieser Geist aber ist – so unsere zentrale Arbeitshypothese – eine Art Agens bildungsbürgerlichen Selbsterhaltes. Hier wurden Anziehungskräfte generiert, die ein gesellschaftliches Molekül nicht nur erhielten, sondern Energien abstrahlten und Vorbild für hunderte vergleichbare Organisationen wurden.

Wer von der Geschichte der Zelterschen Liedertafel im 19. Jahrhundert spricht, verhandelt die Genese fundamentaler bildungsbürgerlicher Wertvorstellungen. Dass sich möglicherweise wesentliche Teile aus einer elitären musikalischen Praxis ableiten könnten, ist selbst den zentralen, in den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts unter der Federführung von Reinhard Koselleck inaugurierten Forschungen über das Bildungsbürgertum entgangen, die ihren Fokus eher auf kulturelle Institutionen wie Bildungseinrichtungen oder das Theater gerichtet hatten.[12] Die musikwissenschaftliche Forschung nahm zwar das nähere Umfeld der Sing-Akademie durchaus in den Blick und begann nicht nur der Ausbreitung der absoluten Musik und der Kanonisierung der Kammermusik in Berliner Konzertsälen nachzuspüren.

---

[12] Koselleck, Reinhard (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*. Stuttgart: Klett-Cotta 1990 (= Industrielle Welt, Bd. 41).

Auch begriff man die Faschische Gründung und ihr 1827 eröffnetes Konzerthaus als frühe und markante Erscheinung bürgerlicher Kunstreligion, die ihre Weihe in der Mendelssohnschen Wiederbelebung der Matthäus-Passion erfuhr. Der unter Umständen wesentlich verdichtetere Beitrag der Zelterschen Liedertafel blieb indes bisher ausgeklammert. Hier möchte unser Forschungsvorhaben eine erweiterte Deutungsperspektive etablieren, was umso wünschenswerter scheint, als die kulturellen Leistungen des Bildungsbürgertums im zeitgenössischen Diskurs doch einer anhaltenden modischen Abwertung unterworfen sind.

5

Das Schicksal der Tafel nach Zelters Tod war also durchaus ungewiss. Die erhaltenen Protokolle, Briefe und Zirkulare bezeugen, dass die Liedertafel nach einer zweimonatigen Schockstarre jener besagten Erosionsgefahr mit typischen Verewigungsstrategien begegnete. Mit einer offiziellen Umbenennung wurde Zelter zum posthumen Paten des Vereins erhoben. So heißt es im Protokoll vom 10. Juli 1832:

> Der Vorschlag, die Liedertafel, um auch in ihrem Namen das Andenken ihres Stifters und Meisters zu ehren, inskünftige die Zeltersche Liedertafel zu nennen, wurde, als den Wünschen aller entsprechend, angenommen.[13]

Weitere Vorschläge zur Reform der Liedertafel wurden ausgearbeitet: Die Mitgliederzahl war nicht mehr begrenzt, ausnahmsweise durften auch Nicht-Mitglieder der Sing-Akademie aufgenommen werden, neben den ordentlichen Mitgliedern gab es nun die Klassen der Veteranen und der Expectanten. Ansonsten aber blieb der Zirkel unter seinem neuen Meister Carl Friedrich Rungenhagen zunächst ebenso exklusiv und einem humanistischen Bildungsideal verpflichtet wie unter Zelter. Die Denkform der Tafel – das *Integer-vitae*-Motiv –, derzufolge allein ein fortwährendes Dichten, Singen und Komponieren den Zusammenhalt des Bundes zu sichern vermochte, scheint unangetastet geblieben zu sein.

Im fortschreitenden 19. Jahrhundert aber begannen gesellschaftliche Kräfte zu wirken, die die Tafel allmählich in eine stille Opposition gedrängt haben könnten. Überaus erfolgreich war der Liedertafel-Gedanke exportiert worden, die Jüngere Liedertafel und die frühen Tafelgründungen noch zu Zelters Lebzeiten wurden ja bereits genannt. Dieser ersten Diffusionsphase war eine geradezu ausufernde Verbreitung und Popularisierung gefolgt, deren Natur mit den Ausgangsidealen nicht mehr in harmonischem Einklang gewesen sein kann. Noch in der Ära Rungenhagen

[13] D-Bsa: N. Mus. SA 284, fol. 159r–160r.

wird sich eine für den Gang des Jahrhunderts exemplarische Konstellation angedeutet haben: Das Verhältnis von Masse und Elite. Am Bild einer elitären, in sich abgeschlossenen Geistigkeit der Urtafel von 1809 besteht nach unseren bisherigen Forschungen kaum mehr ein Zweifel. Die überkommene Vorstellung einer Tafel als humorvollem Leichtgewicht an der Seite der Sing-Akademie ist nicht mehr zu halten. Man kann im Gegenteil sogar von einem sich abzeichnenden Gegenmodell sprechen, nach welchem die ethischen Forderungen dieses bürgerlichen Gesellschaftswesens in der Tafel ausgebrütet und sodann in die weiteren Kreise der Sing-Akademie transferiert worden sind. Die Frage muss nun aber lauten: Hat sich dieser Geist nach 1832 perpetuiert oder aufgelöst? Genauer: Hat der neuhumanistische Bildungsbegriff in seiner destillierten Form des Dreiklanges Dichten – Singen – Komponieren seine Wertigkeit tatsächlich behauptet oder konnte er doch wenigstens als Mythos und Anspruch seine Wirkungskraft bewahren, oder gab es vielleicht andere Formen der Vergemeinschaftung, die im Verlauf des Jahrhunderts an seine Stelle traten? Das reiche Quellenmaterial, vor allem jenes aus dem Besitz der Sing-Akademie zu Berlin, wird erste Antworten liefern können.

Unbestritten ist, dass die Ausstrahlungen der Liedertafel allmählich eine sängerische Massenbewegung anregten. Zu den Gesetzmäßigkeiten der Ausbreitung kultureller Formen zählen, verallgemeinernd gesagt, Entwicklungen, die elitärem Geist entgegenwirken. Mag es schon im Vormärz eine paradoxe Situation gewesen sein, dass eine anfangs gar nicht auf äußere Wirkung ausgelegte Gesellschaft, die kaum als „Institution" im engeren Sinne zu fassen ist, Tochtergründungen nach sich zog, die ihre Statuten nahezu exakt übernahmen, so liefen die Ströme im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts immer weiter auseinander. Liedertafeln gab es bald auch in kleinen Orten. An die Stelle der homogenen Formation der preußischen Elite trat die Elite der Honoratioren einer Kleinstadt. Folgten diese noch den bildungsbürgerlichen Kulturpraktiken? Oder überhöhten sie solche geradezu im Sinne jener sozialen Formationsbildung, die zu den charakteristischen Gesellschaftsprozessen des Jahrhunderts zählte? Natürlich wird man diese Spiegelungen der Muttertafel in den Filiationen nur in exemplarischer Weise betrachten können, doch sollte ein Blick auf das Textrepertoire, dessen Motivbestand und die Aufführungsfrequenzen durchaus eine Vorstellung von den Strategien der Bewahrung und Verlebendigung und insgesamt ein sehr viel detailreicheres Bild der Entwicklung täflerischer Grundzüge im Gange ihrer Ausbreitung und Popularisierung bieten können.

Mit dem Blick auf die Ausbreitung des Repertoires ist ein weiterer thematischer Schwerpunkt unserer Forschungen berührt, in dem letztlich jenes Spannungsfeld zwischen Masse und Elite auf anderer Ebene erörtert werden kann. Für die Liedertafel nahm der zur Vertonung herangezogene Text immer eine programmatische Bedeutung ein. Jede Textwahl war zugleich ein Mosaikstein des werdenden bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses. Das Zentralbild wurde, wie wir gezeigt haben, von neuhumanistischen Denkformen bestimmt, wie sie sich in der Umdeutung des Ho-

razischen *Integer vitae* prototypisch ausbildeten. Eine Analyse des Textrepertoires führt also zu einer Art mentalitätsgeschichtlichem Seismogramm. Es ist für die gesamte Ära nachzuzeichnen. Hier wird die Perspektive der „langen Dauer“ einzunehmen sein, mit der die äußeren historischen Brüche und die Wechsel der Direktoren in ein Verhältnis zu den unmerklich langsam ablaufenden Formen bürgerlichen Bewusstseinswandels gesetzt werden können.

Im Zentrum der Betrachtung soll aber ein wesentlicher bürgerlicher Kristallisationsprozess des 19. Jahrhunderts stehen, nämlich die Kanonisierung. Kanonbildende Züge treten vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte in allen Bereichen der Künste in den Vordergrund, Früchte eines ganz dem Historismus verschriebenen kulturellen Konzeptes. Schon in der Zelterschen Epoche der Liedertafel ließ sich musterhaft nachzeichnen, dass das geschichtliche Bewusstsein sich nicht in der traditionsstolzen Pflege des Ererbten erschöpfte, sondern dass man sich in den Kulturleistungen der Vergangenheit spiegelte und danach trachtete, ethische Werte zu generieren. Je dynamischer und komplizierter aber das 19. Jahrhundert voranschritt und die gesellschaftlichen Kräfte umwertete, desto bemühter war die bildungsbürgerliche Formation, ihren Platz stets neu zu definieren und zu behaupten. Die Pflege der Künste war der Angelpunkt dieses Tuns, und die Rolle, die von den Liedertafeln der städtischen Eliten ausging, ist bisher nicht untersucht worden. Wir sprechen von einem, vielleicht dem bildungsbürgerlichen Paradigma. Im Feld der bürgerlichen Kulturpraxis erkennen wir verschiedene Strukturen (Museum, Konzertsaal etc.), in denen das Bildungsstreben in Formen der Kunstreligion transformiert ist. Von diesem allgemeinen, terminologisch unscharfen Phänomen ist die Denkform der Liedertafel durchaus abzusetzen. Sie steht unserer Auffassung nach tatsächlich noch stärker im Mittelpunkt. Mit ihrem bürgerlichen Selbst- und Tugendverständnis und dem Ziel, über das künstlerische Tun die Gruppe zu erhalten, kann die Liedertafel als Spiegelbild einer preußisch-deutschen Elite gesehen werden. Eine solche Denkform erzeugte exemplarisch – so wäre nachzuweisen – Mentalitätsbedingungen, die die obligate Kulturpraxis des Museums- oder Konzertbesuchs als notwendig für den Selbsterhalt als Schicht und gesellschaftliche Formation definierten. Welche ideologischen Bewegungen und Verwerfungen aber erzeugten die Reichsgründung und der zunehmende nationale Chauvinismus der wilhelminischen Epoche? Könnte es sein, dass die Liedertafel diesen Geist nicht nur rezipierte, sondern befeuerte, zumal dort weiterhin Leistungsträger der politischen Elite Preußens saßen, dichteten, sangen und komponierten? Die Fluktuationen des Repertoirekanons werden hier erste Erklärungsmodelle liefern können.

Eine ideologische Ausstrahlung kann ein Kanonisierungsprozess in diesem Kontext allerdings nur auf textlicher Ebene aufweisen. Die Kanonisierung von musikalischen Werken gehorcht anderen Regeln, und im Falle des Männerchorliedes ist die Unterordnung der Musik unter den Text ohnehin unbestritten, auch wenn die Beliebtheit der Lieder ebenso einer eingängigen Musik wie einem programmatischen

Text geschuldet sein kann. Nur dessen Motivbestand verrät indes etwas von ideologischen und sozialen Bewegungen. Die Musik tut dies gar nicht, indirekt oder nur zeitverzögert. Dennoch ist der Blick auf die kompositorische Entwicklung ein zentrales Thema, denn nur über das Singen und einen spezifischen kompositorischen Stil fand täflerisches Gedankengut den Weg aus dem bildungsbürgerlichen Laboratorium in die Liederkränze des Reiches.

Im Laufe des Jahrhunderts wuchs der Liedbestand auf über 500 Kompositionen an, die ausschließlich von Mitgliedern der Liedertafel geschaffen worden waren. Eine musikwissenschaftliche Stilgeschichte dieses Genres ist noch ungeschrieben und kann auch im Rahmen dieses Forschungsvorhabens nicht vorgelegt werden. Es soll jedoch eine erste Bestandsaufnahme der Sätze erfolgen, die untergliedert sein wird in die Amtszeiten der Tafelmeister von Zelter bis Hermann Kawe-rau. Am Ende wird eine erste Typologie der Gesänge stehen, die an der Tafel in Gebrauch waren. Eine Basis für weiterreichende stilistische Analysen wäre geschaffen. Auch hier wird musikwissenschaftliches Neuland betreten, da dieses Repertoire bislang noch keiner Analyse unterzogen worden ist.

6

Die Zäsur des Jahres 1914 ist nicht nur in der Kulturgeschichtsschreibung ein Gemeinplatz. Mit dem Ende des „langen“ 19. Jahrhunderts verschwanden ganze gesellschaftliche Formationen. Aber der Bruch war nicht so absolut wie jener um 1945. Vieles bestand fort, die alten Eliten behaupteten noch einen deutlichen Einfluss. Manches wandelte sich, wie auch die Sing-Akademie zu Berlin, die bis zum heutigen Tage fortbesteht. Die Liedertafel aber, der bildungsbürgerliche Kern der Sing-Akademie, löste sich 1945 für immer auf. Dem Epochenbruch des Jahres 1914 war an der Tafel eine Erneuerung vorangegangen, die ihr Fortleben in dieser Umbruchszeit sicherte: Die Übernahme des Meisteramtes durch Georg Schumann im Jahr 1909. Dieser prägenden, heute nahezu vergessenen Gestalt soll im weiteren Verlauf unserer Forschungen besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden. Seine kraftvolle Persönlichkeit belebte und reformierte das Tafelgeschehen über 36 Jahre. Dem Verlöschen ging eine Glanzperiode voraus, über die wir bisher kaum etwas wissen. Zudem ist die Quellensituation schwieriger, denn die Verhandlungen der Tafel von 1900 bis 1919 sind nicht im Bestand N. Mus. SA der Sing-Akademie überliefert und gelten als verschollen. Es gibt aber berechtigte Hoffnung, die Dokumente in privaten Sammlungen aufzufinden. Zudem existiert bis heute keine Forschungsliteratur, die einen Weg in diese dunkle Epoche der Tafelgeschichte abstecken würde. Mit dem Jahr 1920 setzt die Überlieferung der Protokolle wieder ein, eine feste Quellenbasis reicht nun bis zur Auflösung der Liedertafel.

Der Erneuerer Georg Schumann (1866–1952), der letzte der Tafelmeister, ist eine bislang von der Forschung stark vernachlässigte Figur. Von bewunderungswürdiger Vielseitigkeit, war er nicht nur ein vollendeter Pianist, der als einer der ersten überhaupt alle 32 Sonaten Beethovens im Konzertsaal vorstellte, sondern auch ein europaweit gefragter Kammermusiker, Komponist eines ausgedehnten, verschiedenste Genres abdeckenden Œuvres und nicht zuletzt ein versierter Chordirigent und Organisator. Nicht ohne Bedauern ist festzustellen, dass unser Forschungsvorhaben der polyhistorischen Dimension dieser Persönlichkeit nicht gerecht werden kann. Allein die Erschließung des Schumannschen Werkes erforderte ein gesondertes Projekt. Es ist allerdings für das Verständnis seiner Rolle in der Liedertafel von Interesse, den kompositorischen Rang Schumanns und seine Vernetzung im Musikleben im Auge zu behalten. Denn nach einer ganzen Reihe von Direktoren der Sing-Akademie, deren künstlerische Physiognomie das Mediokre nicht übertraf, begegnet man mit Schumann einem Leiter, der sich nicht mit dem Bewahren des Erreichten begnügte, sondern in den ersten Jahren seines Direktorats die musikalische Avantgarde repräsentierte. Selbstbewusst trat er 1900 sein Direktorenamt an. Nicht allein jünger als all seine Vorgänger, war er zuvor auch kein Mitglied der Sing-Akademie gewesen. Deutlicher hätte eine ins Professionelle weisende Neuausrichtung des Vereines kaum ausfallen können, und Schumanns Maßnahmen zur Verbesserung des Gesanges waren dann auch von einer rabiaten Effizienz. Die Hälfte der Stimmen hatte den überalterten Chor zu verlassen.

Ein vielsagender Umstand mag den damaligen exklusiven Rang der Liedertafel belegen. Der so elanvoll angetretene Schumann zögerte 1900, zugleich mit seinem Direktorenamt dasjenige des Meisters der Tafel zu übernehmen, als erweckte dieser Bund eine ehrfürchtige Scheu, die jede reformistische Energie zunächst verebben ließ. Dem Chronisten der Liedertafel Hermann Kuhlo zufolge befanden auch die Mitglieder, dass, um den alten Charakter zu erhalten, neben der musikalischen Tüchtigkeit „für den neuen Meister eine gewisse Erfahrung notwendig war, die nicht aus Erzählung oder Studium, sondern nur im lebendigen Verkehr in und mit der Tafel zu gewinnen war.“[14] Schumann entschied, dem bisherigen Beimeister Kawerau das Meisteramt zu überlassen und zu hospitieren – eine für einen bereits europaweit bekannten Interpreten-Komponisten ausgesprochen demütige Haltung. 1909 dann, nach dem Tode Kaweraus, brach die mit 36 Jahren längste Amtszeit eines Meisters an. Für diese liegen bisher wenig musikwissenschaftliche Kenntnisse vor. Wir wissen von zahlreichen, teilweise unveröffentlichten Kompositionen für Männerchor, auch von einer erheblichen Zahl von Bearbeitungen barocker Kompositionen für diese Besetzung. Wie sich aber die Tätigkeit Schumanns im Tafelalltag auswirkte, wie

[14] Kuhlo, Hermann: *Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909*. Berlin: Horn & Raasch 1909, S. 152.

seine eigenen Kompositionen rezipiert wurden, darüber ist bisher nicht gearbeitet worden. Es ist nicht einmal auszuschließen, dass die Tafel zumindest zeitweilig aus ihrer Zurückgezogenheit hervortrat und sich konzertartigen Situationen stellte. So ist eine möglichst vollständige Chronik der Ära Schumann, die auch die in den vorangegangenen Modulen zentrale Aufführungsstatistik fortschreibt, ein dringendes Desiderat.

Jenseits dieser prägenden, raumgreifenden Gestalt werden wir uns einem interdisziplinären Themenfeld zu stellen haben, das von Beginn an in der Luft lag. Es ist vor allem der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht entgangen, dass mit den politischen Umwälzungen in Preußen nach den Niederlagen von Jena und Auerstedt ebenso ein Umbruch in den Geselligkeitsformen zu verzeichnen war. Die großen Salons der Berliner Salonnièren hörten auf zu existieren, es traten aber keine vergleichbaren, beiden Geschlechtern und überhaupt allen Gesellschaftskreisen offenen Strukturen an ihre Stelle, sondern abgeschlossene Zirkel, die sehr oft einen hochgradig männerbündischen Zuschnitt aufwiesen. Die Liedertafel kann und sollte als ein geradezu prototypischer Männerbund angesehen werden. Aber die Kriterien und Merkmale einer solchen Klassifizierung sind für sie bislang undefiniert. Die frühen Quellen der Liedertafel-Geschichte verraten allerdings, dass die Etablierung eines reinen Männerbundes nicht widerspruchslos vonstatten ging. Einige Mitglieder der Urtafel (etwa der Dichter und Theologe Bornemann) plädierten vehement für eine ausgeweitetere Beteiligung der weiblichen Mitglieder der Sing-Akademie, deren Alleinstellungsmerkmal bei ihrer Gründung ja gerade ihr seinerzeit neuartiger gemischtstimmiger Charakter war. Vor diesem Hintergrund wirkt die Tafelbildung in ihrem Kern wie eine abkapselnde Gegenbewegung, der wir uns aus verschiedenen Blickwinkeln zu nähern haben werden. So soll etwa auch die ethnologische Forschung zu Wort kommen, in der seit Heinrich Schurtz das Thema des Männerbundes in allen denkbaren Ausprägungen beschrieben worden ist.[15]

Zum Abschluss unserer Arbeiten wird auch das Ende einer 136-jährigen Geschichte nachzuzeichnen sein. Das Verlöschen der Tafel im April 1945 ist ein mysteriöses Ereignis. Das letzte der Protokolle umfasst gerade einmal ein DIN-A5-Blatt, welches in sprechender Kargheit die Gesänge notiert. Längst war die Rote Armee in die östlichen Teile der Stadt vorgedrungen, aber noch einmal stand nachweislich der „Flemming“ auf seinem vom Korporale bedeckten Podest, verhüllt von der *palla corporis*, getreu dem Statut, dass ohne ihn keine Liedertafel sein könne. Unweigerlich fühlt man sich an jenes Wagnersche „zum letzten Mal“ des dritten Parsifal-Aktes erinnert. Wir wissen nicht, ob die verbliebenen Täfler inmitten des Unterganges des Dritten Reiches das Ritual als mürbe und sklerotisch empfanden, oder ob sie es noch

[15] Vgl. Schurtz, Heinrich: *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft*. Berlin: Reimer 1902.

immer mit Leben und Sinn füllen konnten. Es sind indes Zweifel angebracht, dass Letzteres gelingen konnte. Im Bestand N. Mus. SA der Sing-Akademie fanden sich bislang nicht die geringsten Spuren, die auf einen noch so zaghaften Versuch der Wiederbelebung nach Kriegsende hindeuten. Dagegen meldete Georg Schumann die Sing-Akademie bereits am 31. Mai 1945 bei der Militärkommandantur „zur Fortführung ihrer künstlerischen Aufgaben" an.[16] Diese Aufgaben waren klar formuliert: Am 24. November erklang im unzerstört gebliebenen Admiralspalast Bachs h-Moll-Messe. Die Institution des großen Konzertchores war etwas Unauslöschliches, ihre Funktionen und Ziele bedurften keiner Diskussion. Die Liedertafel aber verschwand aus Berlins Kulturleben, denn „künstlerische Aufgaben" im engeren Sinne hatte sie nie übernommen. Es waren wohl eher ethische, gemeinschaftsstiftende Aufgaben. Dass einer Gesellschaft, die in den Abgrund der nationalsozialistischen Diktatur abgestiegen war, das Wertesystem einer solchen Vereinigung fragwürdig erschienen sein muss, vielleicht sogar gescheitert – so das Verdikt der Nachgeborenen über das späte Bildungsbürgertum –, wäre wenig überraschend. Die zu erforschende Situation ist allerdings komplexer. Denn mochte die Zeltersche Liedertafel, Urzelle einer Massenbewegung, verschwunden sein, der Männergesang überdauerte und sieht sich erst heute, 70 Jahre später, mit bedrohlichen Erosionserscheinungen konfrontiert. Einmal mehr wird also bei der Rekonstruktion der letzten Jahre der Tafel das Spannungsfeld von Institutionalisierung und freiem Bund zu betrachten sein, da doch das organisierte Männerchorwesen die ethische Aushöhlung und den Verlust patriotischer Ideen relativ gut verkraften konnte, die Liedertafel hingegen nicht. Hier könnte sich jene schon zu Beginn unserer Forschungen aufgebrachte These bewahrheiten, wonach in der Tafel letztlich eine Geistesform begegnet, nicht gebunden durch ein Geflecht von Statuten und gegenseitigen Verpflichtungen, sondern durch ein ethisches Band. War es bis weit ins 20. Jahrhundert noch immer die Horazisch-Flemmingsche „Integritas"? Wir hätten es in diesem Falle mit einer der langlebigsten Denkformen bildungsbürgerlicher Seinsweise zu tun. Das rasche Erlöschen der Tafel mag ein erster Hinweis sein. Der Flemming verschwand aus einem Tresor der Berliner Stadtbank und mit ihm das Bundeszeichen täflerischer Tugendideale. An ein Wiedererstehen der Liedertafel war nicht zu denken.

[16] Eberle, Gottfried: *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. Ein Kunstverein für die heilige Musik*. Berlin: Nicolai 1991, S. 196.

„Zur freundlichen Erinnerung an…" – Stammbucheinträge als Quelle für das kompositorische Schaffen Heinrich Wilhelm Ernsts[1]

Christine Hoppe (Göttingen)

Stammbücher des 19. Jahrhunderts und ihre musikalischen Einträge erfahren – entgegen dem Wert, den sie für Liebhaber und Archivare zu haben scheinen[2] – im Hinblick auf ihren Quellenwert in der Regel keine besondere Wertschätzung und werden bei der Erschließung sozialer und kompositorischer Zusammenhänge bis heute eher vernachlässigt. Weder als Perspektiven für die Konstruktion von Musikgeschichte(n) noch für die Aufarbeitung individual- bzw. kompositionsgeschichtlicher Aspekte werden sie als relevante Quellen hinzugezogen. Selbst das Schumann-

[1] Dieser Beitrag basiert auf dem Kapitel „Stammbucheintragungen als Quellen" in meinem Buch *Der Schatten Paganinis. Virtuosität in den Kompositionen Heinrich Wilhelm Ernsts*. Hildesheim: Olms 2014. Das Kapitel stellt einen exkursorischen Einschub dar, in dem ein ausführlicherer Blick auf die einzelnen Alben und die darin verzeichneten Einträge Ernsts erfolgt.

[2] So wurde u.a. im Jahre 2011 im Freundschaftsalbum Arnold Wehners (1820–1880[?]), der von 1846 bis 1855 als Akademischer Musikdirektor der Universität Göttingen tätig war, eine bisher unbekannte Klavierkomposition von Johannes Brahms gefunden. Das Album wurde in der Folge vom Auktionshaus Doyle für $158.800 verkauft.

Album, dessen Einträge durch Veröffentlichungen bereits 1956[3] und 1979[4] einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, diente bisher nicht für weitere, über die Betrachtung des Einzelblatts hinausgehende Studien, obwohl Robert Schumann selbst dem Album, das er und seine Frau Clara angelegt und gepflegt hatten, die gleiche Bedeutung zumaß wie seiner Partiturensammlung.[5]

Haben Einträge in Stammbücher bzw. -alben[6] bei der Betrachtung bereits umfassend erforschter Komponisten vielleicht auch nur exkursorisch-ergänzenden Charakter – sie geben bestenfalls Auskunft über die Genese eines Werkes, offenbaren unbekannte Kleinstwerke oder erhellen Beziehungsgeflechte und Reiserouten –, so stellen beide für die Erschließung unbekannterer Komponisten und Virtuosen nicht nur eine musikalisch wertvolle Quelle dar, sondern sie veranschaulichen vor allem die Bedeutung der betreffenden Personen für das zeitgenössische Kultur- und Musikleben. Gerade für eine distanzarme Einschätzung der gesellschaftlichen und musikalischen Bedeutung des Virtuosentums Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinen Stammbücher als lohnende kulturhistorische Quelle: Durch sie gewinnt man einen unmittelbareren Blick auf die bisher stark aus der Perspektive einzelner herausragender Komponisten betrachteten und bestimmten Prinzipien der Geschichtsschreibung verpflichteten gesellschaftlichen Konstellationen. Die Erschließung und Kontextualisierung dieser musikalischen Stammbücher, ihre jeweiligen Zusammenstellungen geben „Aufschlüsse über Komponisten und Musiker, [über] deren soziale Verankerung und über das Netzwerk von Freundschaften, Bekanntschaften mit Mäzenen und anderen Künstlern innerhalb einer gewissen Zeitspanne sowie [über] persönliche Zusammentreffen".[7] Sie spiegeln die Begegnungen verschiedenster Musiker und Komponisten mannigfachster europäischer Herkunft,

---

[3] Boden, Charlotte: *Das Schumann-Album. Eine Kostbarkeit der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden*. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1960. Charlotte Boden nahm sich das aus einer Kassette mit Blättern bestehende Album vor, das im Krieg starken Schaden genommen hatte, und sortierte die Einträge neu.

[4] Boetticher, Wolfgang (Hg.): *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1981. Boetticher widmete sich 1979 den nicht-musikalischen Einträgen des Albums.

[5] Vgl. Boden, Schumann-Album, S. 3.

[6] Diese beiden Begriffe sowie auch „Stammbuchblatt" und „Albumblatt" wurden bereits im 19. Jahrhundert und werden bis heute auch von Musikforschern gleichbedeutend verwendet. In der Anlage konnten keine Unterschiede festgestellt werden, weswegen eine Differenzierung der beiden Begriffe auch an dieser Stelle nicht getroffen wird. Beide Termini werden in der Folge gleichbedeutend verwendet.

[7] *Heinrich Panofka. Ein musikalisches Stammbuch*. Hrsg. von Eva-Brit Fanger. Redigiert v. E.-Th. Fritz-Hilscher. 2 Bde. Tutzing: Schneider 2007, Vorwort, S. 11.

geben Auskunft über die immer selbstverständlicher werdende Mobilität und die damit verbundenen Verquickungen und Verbreitungen von Musikstilen und Spielweisen. In ihnen bilden sich verschiedenste Musikrichtungen und musikalische Zeitstile ab.

Anders als dem traditionellen Stammbuch, dessen Bedeutung in einer eigenen Stammbuchforschung bereits ausführlich untersucht wurde,[8] wurde musikalischen Einträgen in Stammbüchern vor allem aus dem 19. Jahrhundert von musikwissenschaftlicher Seite bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt, sondern vielmehr Skepsis entgegengebracht.[9] Eine Beschäftigung mit musikalischen Einträgen erfolgte bisher entweder mit dem Fokus auf Albumblätter einzelner, bekannter Komponisten wie Mendelssohn, von dem wir wissen, dass er zahlreiche Einträge verfasst hat, die in einigen Fällen zudem als noch nicht veröffentlichte Kompositionen gelten.[10] Eine Aufarbeitung entsprang also der Hoffnung, bei der Durchsicht auf neue, unbekannte Kompositionen zu stoßen. Oder aber sie ergab sich in Zusammenhang mit der Erschließung jeweils konkreter, vollständiger Stammbücher,[11] wobei auch hier der Blick

---

[8] Vgl. u. a. Angermann, Gertrud: *Stammbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit*. Münster: Aschendorff 1971; Fechner, Jörg-Ulrich (Hg.): *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*. München: Kraus 1981; Klose, Wolfgang: *Stammbücher – eine kulturhistorische Betrachtung*. Wiesbaden: Harrassowitz 1982; Schnabel, Werner Wilhelm: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 2003.

[9] Dagegen existiert für das ausgehende 18. Jahrhundert bereits eine musikwissenschaftliche Monographie des Japaners Tatshuhiko Itoh, die die Bedeutung der Musik in Stammbüchern in ihrer Gesamtheit ausleuchtet. Vgl. Itoh, Tatshuhiko: *Music and musicians in the German „Stammbücher" from circa 1750 to circa 1815.* PhD diss., Duke University 1991, Ann Arbor/Michigan 1992.

[10] Vgl. Wehner, Ralf: „…ich zeigte Mendelssohns Albumblatt und alles war gut." Zur Bedeutung der Stammbucheintragungen und Albumblätter von Felix Mendelssohn Bartholdy. In: Christian Martin Schmidt (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Kongreß-Bericht Berlin 1994. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1997, S. 37–63. Ralf Wehner zeigt in diesem Fall den auch für die Werkgenese vorhandenen Wert der Stammbucheinträge am Beispiel Mendelssohns auf und fordert sogar eine Einbeziehung von Stammbuchblättern in die Erstellung von Gesamtausgaben, wenn sie der Einsicht in die Entstehung von Kompositionen dient.

[11] Hier seien stellvertretend nähere Betrachtungen zu den Alben der auf Seite 5 abgebildeten Tabelle gelistet: Boden, Schumann-Album; Sietz, Reinhold: Das Stammbuch von Julius Rietz. In: Herbert Durx (u.a.) (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes, Teil II: Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Heft 52 (1962), S. 219–234; Breig, Werner: Von Alexander Müller bis Richard Wagner und Franz Liszt: Das musikalische Album der Schweizer Sängerin, Pianistin und Komponistin Fanny Hünerwadel. In: Ulrich Konrad (Hg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002, S. 405–424; Fanger, Heinrich Panofka; Kruse, Joseph A.: *Das Stammbuch der Constanze Dawison geb. Jacobi.* Her-

vor allem auf die Einträge allgemein bekannter Komponisten fokussiert. So werden in den Erläuterungen zu den musikalischen Einträgen im Album von Constanze Dawison[12] die Blätter weniger geläufiger Komponisten- und Künstlernamen lediglich in einer additiven Auflistung der Kompositionstitel genannt, nachdem freilich eine detaillierte Beschreibung der Einträge Robert Schumanns und Felix Mendelssohns stattgefunden hat,[13] ohne diesen jedoch wirklichen Quellenwert zuzugestehen: Auch sie verbleiben im Bereich von Dokumenten, die lediglich Gelegenheitscharakter besitzen. Dies könnte damit zusammenhängen, dass eine systematische Auswertung der Quellen schier unmöglich erscheint, haben wir es beim Stammbuch doch mit einem Quellentypus zu tun, der als quasi genuines Merkmal Individualität, sich spiegelnd in ausgeprägter Inhomogenität der einzelnen Bücher, aufweist. Eine Auswahl und Auswertung einzelner Alben mutet somit im Hinblick auf die unüberschaubare, unbeherrschbare Anzahl stets willkürlich an. Auch der – zumindest scheinbare – Gelegenheitswert der Einträge steht zusammen mit der mehrheitlichen Ausschnitthaftigkeit und Kürze der Einträge einem Werkbegriff und somit einem Wert-Begriff diametral entgegen und verstärkt den Charakter der Quelle „Stammbuch" als den eines Zufallsprodukts.

Zusätzliche Skepsis ruft natürlich auch hervor, dass das Stammbuch im 19. Jahrhundert seine stark individuelle und private, vom jeweiligen Stammbuchhalter abhängige Disposition verloren zu haben scheint. Aus dem ursprünglichen Brauchtum, im Stammbuch in erster Linie enge Freunde, Verwandte und Weggefährten sich verewigen zu lassen,[14] wird eine Jagd nach autographen Einträgen von im kulturellen und

ausgegeben in der Reihe Patrimonia. Bd. 34. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 1991; *Die musikalischen Albumblätter der Luise Avé-Lallemant zu Leipzig*. Eine Autographensammlung aus der Leipziger Universitätsbibliothek. Faksimile-Ausgabe. Mit einer Einführung und einem Kommentar von Christoph Hellmundt. [Leipzig]: Edition Leipzig 1981, sowie Kalisch, Volker: „Bey dem Genusse von Frucht-versüsstem Eise…". Anmerkungen zum musikalischen Teil des Albums von Madame C. Beaumarié. In: *Das Album der Madame C. Beaumarié.* Herausgegeben in der Reihe Patrimonia. Bd. 340. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2009, S. 20–28 und Kruse, Joseph A.: Absicht und Zufall. Das Beaumarié-Album als Dokument europäischer Kultur (1837–1856). In: *Das Album der Madame C. Beaumarié.* Herausgegeben in der Reihe Patrimonia. Bd. 340. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2009, S. 6–13.

[12] Constanze Dawison (1824–1896), geb. Jacobi, war Schülerin von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, gefeierte Sängerin und Pianistin in Dresden und seit 1860 mit dem Schauspieler Bogumil D. Dawison verheiratet.

[13] Appel, Bernhard R.: Musikbeiträge im Album der Constanze Erdmunde Jacobi. In: Kruse, Stammbuch Dawison, o. S.; Ähnliches gilt für die Ausführungen zum Album von Julius Rietz.

[14] Matthias Kruse weist in seinen allgemeinen Ausführungen zur Geschichte des Albums und Albumblatts auf die bereits im Wort „Stammbuch" angelegten Verwandtschaftsbeziehungen hin. Vgl.

gesellschaftlichen Leben bedeutenden und angesehenen Persönlichkeiten. Diese „Autographenjägerei“[15] betrieben im Übrigen nicht nur klavierspielende höhere Töchter, wie man schnell zu glauben geneigt ist: Auch Felix Mendelssohn erbat für das Album, das er seiner Verlobten Cécile Jeanrenaud schenken wollte, im Jahr 1836 auf dem Postweg von allerhand Künstlern Albumblätter. Er schrieb an Spohr: „Und wenn es auch nur ein ganz kurzes Liedchen sein könnte; wenn *Sie* es nur geschrieben haben und Ihren Namen darunter“[16] und forderte damit ausdrücklich einen Eintrag, der in erster Linie signiert zu sein hatte. Der Status des Stammbuchs als private biographische Quelle, die einst „in die Nähe zum Brief, zum Tagebuch und zu den Memoiren rück[te]“[17], schwindet somit immer mehr. Diese Tatsache erschwert die Nutzung der Einträge sowohl als Quelle für beispielsweise Reiserouten – der Eintrag könnte, wie im Falle Spohrs, den Empfänger auch per Post erreicht haben –, als auch als Quelle persönlicher Beziehungsgeflechte insbesondere weniger bekannter Personen. Als Folge ist das Stammbuch als Quelle der Gefahr ausgesetzt, eher zur leicht ins „leer Repräsentative“[18] abgleitenden Autographensammlung als zur „Erinnerung an gelebte Geselligkeit“[19] zu werden: „Daß das Albumblatt nicht nur für eine einzelne Person, sondern für die Allgemeinheit von Interesse sein kann, hat man bereits im 19. Jahrhundert erkannt“.[20]

Wo der Wert als biographische Quelle zur Erschließung persönlicher Bande von Widmungsträger und Schreiber auch verloren geht, eröffnet sich gleichzeitig ein neuer Blick auf die Quelle, nämlich der auf ein Dokument überindividueller, zeitgenössisch kulturbedeutsamer Schnittpunkte, die dem heutigen Betrachter dort ein unmittelbares, direktes Eintauchen in gesellschaftliche Netzwerke ermöglichen, wo die Geschichtsschreibung zahlreiche Namen aussortiert hat. Hier erscheint eine Aufarbeitung nicht der einzelnen Einträge, sondern des Stammbuchs als Ganzem von Interesse. Werfen wir einen Blick auf einige Alben, in denen sich der Violinvirtuose und Komponist Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) verewigt hat:

Kruse, Matthias: Album und Albumblatt – eine Einführung. In: Ute Jung-Kaiser & Matthias Kruse (Hg.): *Schumanns Albumblätter*. Hildesheim (u. a.): Olms 2006, S. 1–14, hier S. 1.

[15] Wehner, Mendelssohns Albumblatt, S. 60.

[16] Mendelssohn Bartholdy am 24. November 1836 aus Leipzig an Spohr. Das Original wird archiviert im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, 51.4914; hier zitiert nach Wehner, Mendelssohns Albumblatt, S. 42.

[17] Kruse, Album und Albumblatt, S. 2.

[18] Sietz, Stammbuch Rietz, S. 219.

[19] Ebd.

[20] Wehner, Mendelssohns Albumblatt, S. 60.

Tabelle 1: Stammbücher und ihre Einträge

Album-Besitzerinnen und Besitzer / Einträger/in	Robert und Clara Schumann	Constanze Dawison, geb. Jacobi	Heinrich Panofka/ (A.C. Clark)	Julius Rietz	Madame C. Beaumarié	Fanny Hü-	Luise Avé-Lallement	Caroline Molique
H.W. Ernst	05.05.42	o.D.	16.07.28	02.09.44	o.D.	07.04.52	26.11.44	o.D.
F. Liszt	??.??.38		30.06.36	03.11.41	22.08.42	??.07.53		??.11.43
I. Moscheles	22.11.32		29.06.39	07.04.48	09.08.43		23.09.63	21.10.44
N.W. Gade	18.01.44	??.11.49	??.??.75	??.02.44			31.12.43	
F. Mendelssohn	30.12.35	21.11.43 [5]		25.07.35	11.12.41		02.11.44	
R. Schumann	13.09.53	08.01.49	o.D.	10.06.43			??.12.43	
F. David	07.01.36		26.07.39	08.06.43			30.12.43	
C. Schumann	08.06.45	08.01.49		01.03.50			??.12.43	
P. Viardot	04.07.34	04.05.58	[??.12.88]	18.06.65				
M. Hauptmann	14.12.31			16.06.37			15.03.63	
N. Paganini	16.10.29		29.07.29		16.03.38			
C. Reineke		15.10.98		25.05.49			11.07.44	
A. Rubinstein			19.04.70	24.11.54				27.11.79
L. Spohr	16.12.31			22.06.35				15.07.52
S. Thalberg	06.05.38				10.03.40			26.06.48
H. Vieuxtemps				30.08.59		04.10.52		26.01.46
H. Berlioz			04.11.36		o.D.			
J. Brahms	13.09.72		??.05.92					
F. Chopin	08.11.34				12.05.41			
J. Dessauer				30.06.51	13.05.41			
A. Dreyschock				24.06.51				o.D.
C. Hallé					26.06.43			26.06.48
S. Heller				??.05.57	09.05.41			
A. Henselt	27.09.36	??.07.50						
F. Hiller				o.D.			30.12.43	
J. Joachim				o.D.				19.08.62
J.W. Kalliwoda				31.10.47		??.04.52		
H. Litolff			05.08.43	29.01.51				
T. Milanollo					o.D.	30.05.52		
musik. Einträge insgs.	**57**	**24**	**83**	**126**	**61**	**12**	**20**	**31**

Deutlich wird an dieser Tabelle, dass alle Albuminhaberinnen und -inhaber dieser Zeit, seien sie vermutlich auch noch so unterschiedlich motiviert, ihren Sammelfokus auf die Instrumentalvirtuosen der Zeit gelegt haben. Bei näherer Untersuchung der einzelnen, größtenteils zwischen 1820 und 1860 entstandenen Albumeinträge fällt auf, dass all diese unterschiedlichen Alben stets einen Kern an Einträgen und Eintragenden vorweisen. Dieser Kern besteht aus denjenigen Virtuosen und Komponisten, die in der betreffenden Zeit durch die einzelnen Salons gereicht wurden. Heute allgemein bekannte Namen wie Franz Liszt, Clara und Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Joseph Joachim, Louis Spohr, Niels Gade und Anton Rubinstein stehen hier neben weniger berühmten Namen wie Heinrich Wilhelm Ernst, Ignaz Moscheles, Henri Vieuxtemps, Pauline Viardot, Teresa Milanollo, Charles Hallé und Sigismund Thalberg, die jedoch nicht weniger wichtig für das zeitgenössische kulturelle und musikalische Leben gewesen sind und die ebenso im Zentrum des öffentlichen Lebens und Interesses standen. Dagegen spielen sie in den gängigen Betrachtungen zu Musik und Komposition im 19. Jahrhundert eine vergleichsweise unwichtige Rolle. Während bei Ersteren hauptsächlich die kompositorische Tätigkeit wahrgenommen und rezipiert wurde und wird, findet bei Letzteren – sämtlich auch kompositorisch Tätigen – eine Annäherung vor allem über die Präsentationsebene und die Rezeption als reproduzierende Künstler statt. Hinsichtlich des Künstlers Ernst wird beim Blick auf die hier ausgewerteten Alben, unabhängig von der später folgenden Auseinandersetzung mit den einzelnen Notaten selbst, die den Komponisten beleuchten, deutlich, dass die Auswertung erhaltener Alben eine lohnende Möglichkeit bietet, einen tieferen Einblick in Ernsts Beziehungsgeflechte und in seine Reiserouten zu erhalten, als es bisher bekannte Konzertdaten sowie Konzertprogramme und erhaltene Briefe ermöglichen. Gerade für die Beschäftigung mit einer Person wie Ernst, von der es keinen Nachlass und somit nur wenige erhaltene Briefe und fast keine Autographen gibt, stellt die Quelle „Stammbuch“ also eine gewinnbringende Ergänzung des Forschungsstands dar.

Die Funktion von Stammbüchern als Quellen kulturhistorischer Forschung erstreckt sich von der jeweiligen höchst individuellen Zusammenstellung des Materials, das einen überindividuellen Einblick in die Kultur der Epoche ermöglicht, bis hin zur Bedeutung des Einzelblatts als autographer Quelle. Beim Blick auf das Einzelblatt wird der Wert dieser Quellengattung für die Erschließung gerade weniger bekannter Persönlichkeiten bzw. weniger als Komponisten bekannter Persönlichkeiten am Beispiel des Violinvirtuosen Ernst umso deutlicher, denn auch für die Annäherung an seine Musik stellt sich diese Quelle als lohnenswert heraus: Stammbücher enthalten die meisten der raren Autographen veröffentlichter und unveröffentlichter Kompositionen Ernsts.

So verschiedenartig die Anlage der betrachteten Alben ist, so sind auch die einzelnen Einträge Ernsts unterschiedlichster Natur; seine Stammbucheinträge spiegeln also das wider, was bereits für die Stammbücher als Ganzes festgestellt werden konn-

te: Sie bilden eine äußerst inhomogene Quellengruppe ab. Ernst scheint bei dem Verfassen der Blätter unterschiedlichsten Motivationen gefolgt zu sein, von reiner Pflichtausübung durch die Schenkung seiner Handschrift an einen Verehrer oder Konzertbesucher bis hin zum Eintrag als persönlichem Anliegen.

Betrachtet man die Werke anhand ihrer Notate selbst, fallen inhaltlich vier „Grundrichtungen“ ins Auge, die bereits eine Gewichtung ihrer Relevanz erlauben und die Ralf Wehner auch schon für Einträge Mendelssohns festgestellt hat.[21] Für die Einträge Ernsts sind dies:

1. Albumblätter, die keine Werke im eigentlichen Sinne enthalten und die aus einzelnen Takten, musikalischen Einfällen, kurzen Motiven bestehen, die keinen anderweitigen Werken entnommen zu sein scheinen. Im Fall Ernsts handelt es sich hier häufig um ausschnitthafte technische Studien. Diese Art des Eintrags soll in der Folge keine Beachtung erfahren.
2. Albumblätter, die konkreten Werken zuzuordnen sind und diese entweder vollständig oder teilweise wiedergeben. Diese Albumblätter bieten eine große Hilfestellung zur Rekonstruktion der Genese des Werks oder sie bieten eine Datierungshilfe, die im Extremfall zu einer deutlichen Vordatierung einiger Kompositionen führt. Diese zweite Grundrichtung ist im Falle Ernsts von besonderer Bedeutung, da bisher keines seiner Werke im Manuskript vorliegt. Auch scheinen bei einigen Klavierkompositionen die einzelnen Einträge *vor* ihrer eigentlichen Veröffentlichung gestanden zu haben; in diesen Fällen handelt es sich vermutlich um eine erste oder zumindest sehr frühe Niederschrift, die zu einer Korrektur des bisher angenommenen Kompositionsdatums führen muss.
3. Blätter mit Fragmenten nicht näher identifizierbarer Werke.
4. Eigene, in sich abgeschlossene Werke, für die keine weiteren Quellen bekannt sind. Dieser Teil ist bei Ernst ein sehr kleiner, aber umso wichtigerer Teil.

Der erste bekannte Eintrag Ernsts stammt aus dem Stammbuch seines Freundes Heinrich Panofka. Laut Widmungsdatum entstand diese 18-taktige Komposition, die den Charakter einer Etüde hat, am 16. Juli 1828 in Wien und somit in der Zeit, in der Ernst Violinschüler Josef Böhms war. Dieses Notat verrät uns, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt eine technische Herausforderung schwerpunktbildend für sein geigerisches Schaffen war, die in seinen Kompositionen erst deutlich später als bestimmend hervortritt: Es handelt sich hierbei um Studienmaterial mit dem Fokus auf mehrgriffigem Spiel in Kombination mit der Erzeugung latenter Mehrstimmig-

[21] Wehner, Mendelssohns Albumblatt, S. 44.

keit. Bereits im Jahr 1828 scheint Ernst hier also einen Wesenszug seiner Tätigkeit sowohl als Virtuose als auch als angehender Komponist auszubilden.



Notenbeispiel 1: Notat aus dem Stammbuch von Heinrich Panofka, Ms. Autograph. Königliche Bibliothek Kopenhagen, CI,5 mu 7205.1014

Aber auch auf der Ebene der Erschließung von Beziehungsgeflechten sowie der Bewertung von Wortwahl, Notatbeschaffenheit und Schriftbild besitzt dieser Eintrag, der lange vor einer internationalen Bekannt- und Beliebtheit Ernsts gemacht wurde, deutlichen Aussagewert: Panofka schreibt seiner Beziehung zu Ernst offenbar eine große Bedeutung zu. Ernsts Eintrag ist, zwar nicht in der heute vorliegenden Reihenfolge, aber dem Datum nach, der erste Eintrag überhaupt. Ernst wiederum verewigt seine Freundschaft mit Panofka auf mehreren Ebenen:

1. Er schreibt eine verhältnismäßig lange, in sich abgeschlossene Komposition in Panofkas Album, die auf diesen als Geiger zugeschnitten erscheint.
2. Es handelt sich zudem um eine Originalkomposition, die er – zumindest nach bisherigem Stand der Forschung – an keiner anderen Stelle veröffentlicht oder verwendet hat.
3. Ernst unterschreibt seinen zwar nicht persönlich gewidmeten Eintrag an Panofka mit den Worten „Zum freundschaftlichen Andenken | von Ihrem Freund | HeinW: Ernst“. Diese ausdrückliche Widmung an einen Freund – Ernst verdoppelt den Gebrauch des Wortstamms „freund“ gar – ist, gerade mit Blick auf andere Widmungen Ernsts, ein eindeutiger Hinweis darauf, dass dieser Eintrag tatsächlich eine gelebte freundschaftliche Beziehung von Empfänger und Schreiber bezeugt.
4. Das Schriftbild des Textes erscheint im Vergleich zu sonstigen Autographen als äußerst sorgfältig; dagegen wirkt das Notat selbst eher flüchtig niederge-

> schrieben, was darauf schließen lassen könnte, dass es sich entweder um eine Abschrift oder aber um eine eilig niedergeschriebene Komposition handelt.

Zwei weitere Albumblätter für Violine solo, die jedoch nicht Bestandteil eines der erfassten Alben sind, lassen bereits früh Ernsts Konzentration auf die Erzeugung mehrstimmiger Strukturen erkennen, die im kompositorischen Schaffen erst durch die Veröffentlichung der *Grand Caprice* op. 26 bzw. noch später der *Sechs mehrstimmige[n] Studien* klar erkennbar wird und Systematik erfährt. Es handelt sich dabei einerseits um einen dreistimmigen, in drei Systemen notierten Eintrag, gewidmet „Monsieur Laurent [sic]“[22], andererseits um einen Eintrag, der vermutlich dem Dirigenten und Komponisten Eduard Hecht[23] gewidmet ist. Während ersterer vor allem durch seine Notationsweise interessant erscheint – die angelegte Dreistimmigkeit wird, für Violinkompositionen untypisch, über die Aufzeichnung in drei Systeme für den Leser auch visuell präsentiert –, kommt der eindeutig größte Quellenwert im Hinblick auf Ernsts Kompositionen für Violine solo dem Albumblatt an Eduard Hecht zu:

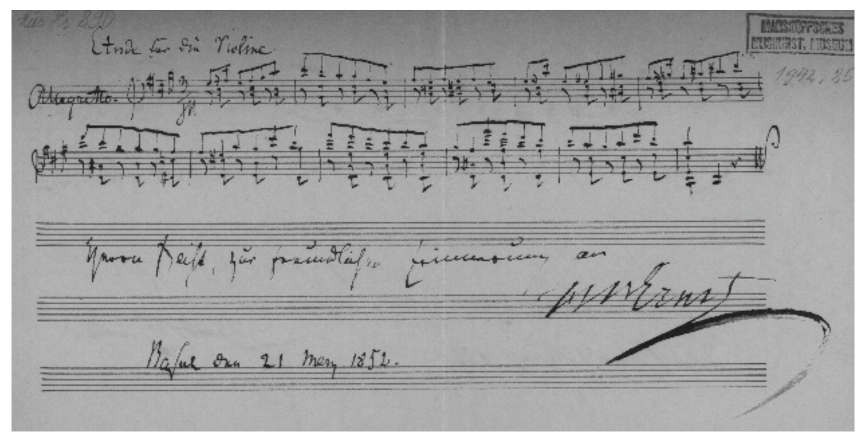


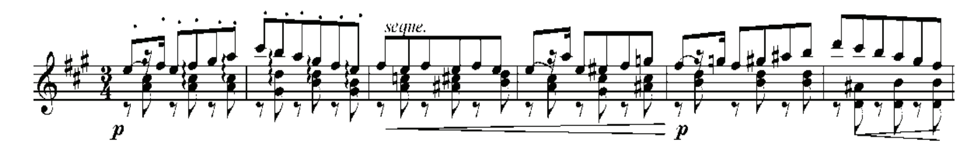
Abbildung 1: Albumeintrag. Ausschnitt der II. der Sechs mehrstimmige[n] Studien: À Sainton. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenber Frankfurt, Mus Hs 890

[22] Bei „Monsieur Laurent“ handelt es sich um den Archäologen, Organisten, Komponisten, Musikschriftsteller und Kunstliebhaber Jean-Joseph-Bonaventura Laurens (1801–1890). Das Autograph wird archiviert in der Bibliothèque Inguimbertine. Archives et Musées de Carpentras, MS 1077, Folio 977. Ein Digitalisat findet sich in der *IMSLP–Petrucci Music Library* unter http://imslp.org/wiki/Category:Ernst,_Heinrich_Wilhelm (Stand: 22.05.2011).

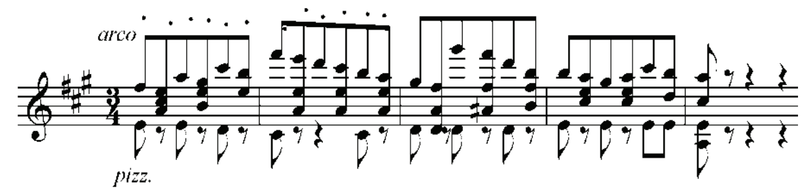
[23] Eduard Hecht war von 1859 bis 1878 Leiter der *Manchester Liedertafel* sowie 1860 bis 1887 Leiter der *St. Cecilia Society*.

Auch dieses Notat lässt die Beschäftigung mit der Erzeugung mehrstimmiger Strukturen als zentralen kompositorischen Gedanken klar erkennen. Was Ernst an dieser Stelle bereits 1852 niederschrieb, kann jedoch, anders als beim Eintrag im Album Panofkas, einer veröffentlichten Komposition zugeordnet werden: Es sind elf Takte aus der II. Studie *À Sainton* seiner erst 1864 veröffentlichten *Sechs mehrstimmige[n] Studien*. Die stets verbreitete Wertung, Ernst habe sämtliche bedeutende Kompositionen selbstredend erst *nach* seiner Laufbahn als Virtuose komponieren können, stellt sich als falsch heraus. Dieser Eintrag bildet dementsprechend einen wichtigen Hinweis für die Werkgenese der *Sechs mehrstimmige[n] Studien* und gleichzeitig das bisher einzige Autograph wenigstens eines kleinen Teils der Komposition. Die Vermutung liegt nahe, dass die sechs Studien sukzessive und lange vor dem Jahr ihrer Herausgabe entstanden sind und Ernst bereits zu Podiumszeiten als Studienmaterial dienten.

Die elf Takte des Notats zeigen die ersten sechs Takte der später veröffentlichten Studie notengetreu ab. An sie schließen sich im Manuskript fünf Takte an, die in der veröffentlichten Version selbst die Takte 58–62 darstellen und die nach einem modulatorischen Zwischenteil, der im Manuskript ausgespart wird, zurück zur Haupttonart A-Dur führen.



Notenbeispiel 2: Ernst, Sechs mehrstimmige Studien, Nr. II: À Sainton, T. 1ff.



Notenbeispiel 3: Ernst, Sechs mehrstimmige Studien, Nr. II: À Sainton, T. 58ff.

Dieser Eintrag besitzt auch beim Blick auf seine Beschaffenheit keinerlei Gelegenheitscharakter. Seine Anlage lässt darauf schließen, dass es sich hier um die Niederschrift einer sich bereits in Ernsts Fundus befindlichen Komposition handelt: Der Eintrag ist mit ordentlicher Handschrift geschrieben, mit einer Überschrift, *Etüde für die Violine*, und der zusätzlichen Tempobezeichnung *Allegretto*, außerdem mit ausführlicher persönlicher Widmung, Datumsangabe und Unterschrift („Herrn

[H]echt zur freundlichen Erinnerung an HWErnst. Basel den 21 May 1852“) versehen. Da es sich hier nur um elf Takte der zweiten Studie handelt, ist allerdings nicht nachvollziehbar, ob die gesamte zweite Studie in ihrer später veröffentlichten Form bereits zum Zeitpunkt der Niederschrift existierte.

Auch als wichtige Quelle rarer vollständiger Autographen veröffentlichter Violinkompositionen stellt sich das Stammbuch heraus: So befindet sich im Album der Madame C. Beaumarié das derzeit einzige vollständige Manuskript einer veröffentlichten Komposition für Violine und Klavier, nämlich die leider undatierte 6-seitige Abschrift der *Élégie* op. 10, die hier allerdings unter dem Titel *Adagio melancolico I* [sic] *appassionato* zu finden ist.[24] Im Bereich der Geigenkompositionen können im Fall Ernsts anhand seiner Albumeinträge also einige bedeutende Funde verzeichnet werden, die entweder auf die Werkgenese konkret eines Werkes oder auf die kompositorische Ausrichtung Ernsts allgemein ein neues, teilweise ergänzendes, teilweise bisherige Annahmen widerlegendes Licht werfen.[25]

Als wichtige Quelle dienen die ausgewerteten Stammbücher und Albumblätter gerade im Hinblick auf Ernsts instrumentenfremde Kompositionen, denn Ernst bediente hier Gattungen, die in seinem sonstigen Schaffen eine untergeordnete Rolle spielten. Bisher waren von Ernst lediglich eine – noch dazu sehr späte, das heißt erst

[24] Vgl. das Album der Madame Beaumarié, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, HHI.AUT. 2007.5025. Wie die Eintragungen der beiden Klavierkompositionen (s.u.) ist auch dieses Albumblatt nur im Kontext des gebundenen Albums als solches zu erkennen: Es besteht allein aus dem 6-seitigen Notat und einem autographen Namenszug am rechten oberen Rand. Vergleicht man den Eintrag mit dem Erstdruck, fällt auf, dass Ernst lediglich bei der Angabe dynamischer und artikulatorischer Zeichen in der Handschrift sparsam war. Auch findet eine Vorgabe der Saiten- und Fingersätze, von der die Komposition maßgeblich getragen wird, nur am Ende des Eintrags Eingang in das Manuskript. Hinsichtlich der Noten selbst bestehen zwischen Handschrift und Ausgabe auffallend kleine Unterschiede, vor allem Vorschläge und Verzierungen, an seltenen Stellen auch die Begleitstimme betreffend.

[25] Weitere Stammbucheinträge oder stammbuchartige Widmungen stellen ein autographes Fragment an George Harrys, den zeitweiligen persönlichen Sekretär Paganinis, dar (*Rondo Valse.* Unterschrieben mit den Worten „Zur freundlichen Erinnerung von HW Ernst | Hannover den 25[ten] Okt[ober] 1839“; archiviert im Stadtarchiv Hannover, Sammlung Harrys 3275) sowie zwei Fragmente zur Übung des mehrgriffigen Spiels (Albumblatt für den Cellisten Bernhard Romberger, Enkel des gleichnamigen berühmten Cellisten und zeitweiser Quartettpartner Ernsts, mit der Überschrift *Con somma espressione*, archiviert in der Universitätsbibliothek Johann Senckenberg, Frankfurt a. M., Mus Hs 1218, und das *Fragment für Violine* im Autographenalbum von Eliza Wesley, archiviert in der British Library, Add. 35026). Eine weitere Klavierkomposition, ein 8-taktiges *Allegretto*, vermutlich auch eine Gelegenheitskomposition, befindet sich mit der Datierung auf den 26. November 1844 im Album der Luise Avé-Lallemant (archiviert in der Universitätsbibliothek Leipzig, Rep.III.fol.15[i]).

nach seinem Rückzug vom Podium verfasste – Komposition für Klavier sowie eine zudem verschollene Liedkomposition bekannt. Diese Tatsache stützte selbstredend das gezeichnete Bild eines rein violinistisch denkenden und komponierenden Instrumentalvirtuosen. Nun haben sich in einigen Alben mehrere vollständige Klavier- und auch Liedkompositionen aufgetan, die dieses Bild korrigieren und Ernsts Werkverzeichnis um gleich zwei Gattungen, zugegeben wenig umfangreich, erweitern. Dennoch eröffnet sich in den gattungsfremden Kompositionen ein über den komponierenden Violinvirtuosen hinausgehendes Arbeitsfeld. Zwar orientierte Ernst sich mit seinem Eintrag an der instrumentalen Ausrichtung der klavierspielenden Albumbesitzerinnen. Die Einträge sollten offensichtlich mehr sein als die Schenkung seiner Handschrift. Jedoch bezeugt der genaue Blick auf die eingetragenen Klavierstücke selbst an dieser Stelle das Gegenteil eines individuellen Eintrags: Ernst scheint bei der Niederschrift auf seine wenigen bereits existierenden Stücke angewiesen und wesentlich unflexibler als bei seinen Einträgen für Violine spielende Albumbesitzer gewesen zu sein. Auch wenn die Einträge für Klavier sämtlich Originalkompositionen Ernsts sind: Er schrieb diese Stücke, es sind vier an der Zahl, in mehrere Stammbücher. Werner Breig vermutet zwar, dass Ernst seinen Eintrag eigens für Fanny Hünerwadel komponiert hat und weist dabei auf den Gelegenheitscharakter dieser Komposition hin.[26] Diese These kann anhand des Funds und der Zuordnung der Handschriften für Doris Genast, C. Beaumarié und Caroline Molique allerdings eindeutig widerlegt werden – bei diesen drei anderen Einträgen bediente er sich derselben kleinen Walzer-Komposition für Klavier.

Zwei dieser kleineren Kompositionen sind damals, wie nun bekannt ist, auch im Druck erschienen – vermutlich sogar als Druck eines Albumblatts. Nicht nur die Überschrift der in der Zeitschrift *The Maestro* erschienenen Komposition, *Valse Sentimentale. Expressly Composed for The Maestro and dedicated to the Honble Lady Cecilia Rushout Cockerell*,[27] sondern auch ihre kompositorische Textur weisen darauf hin, dass diese Komposition als Albumeintrag ihren Anfang nahm. Auch die oben genannten Walzer erschienen in den 1860er Jahren zusammen mit einer weiteren der vier kleinen Album-Kompositionen unter dem Titel *Deux Valses* bei Haslinger in Wien.[28] Hier stellt sich also die Frage, ob die Anregung zum Druck eventuell viel-

[26] Breig, Das musikalische Album Fanny Hünerwadels, S. 413.

[27] Dieser Walzer wurde von Ernst nicht, wie hier suggeriert, „expressly composed" für Lady Cecilia Rushout Cockerell; diese muss sich die Komposition leider mit zahlreichen anderen Widmungsträgerinnen teilen. Die hier zitierte Version ist als Supplement Nr. 20 zur Zeitschrift *The Maestro* im Jahre 1844 erschienen.

[28] *Hofmeister*, Ausgabe von 1868, S. 285. Als Autograph existieren beide Walzer im Album der C. Beaumarié. Der erste Teil des Walzers ist hier mit *Valse pour le piano* überschrieben. Das undatierte Blatt trägt in der oberen Ecke die bekannte Signatur HW Ernst. Der zweite Teil des Walzers, über-

mehr durch die Albumblätter und ihre Besitzer als durch Ernst selbst erfolgte. Als Albumblätter für Klavier offenbaren die Stücke Ernsts Kompositionsintentionen: Nicht zum eigenen Gebrauch, sondern für einen konkreten Anlass, nämlich für die Einträge in ein Album einer Klavier und nicht Violine spielenden Freundin bzw. Verehrerin scheinen seine Klavierkompositionen, ausgenommen seine letzte Klavierkomposition *Nocturne [posthume]*, komponiert worden zu sein. Das zeugt davon, dass Ernst bemüht war, seine Einträge an den jeweiligen Besitzer anzupassen und sie zusätzlich durch eine eventuelle Widmung – zumindest scheinbar – zu individualisieren.

Es gibt jedoch auch einen anders gelagerten Fall unter den Einträgen für Klavier: Eine äußerst persönliche Widmung auch des musikalischen Notats stellt der Eintrag im Album der Schumanns dar.

Der Eintrag, entstanden anlässlich eines Leipzigbesuchs von Ernst, ist datiert auf den 5. Mai 1842. Einen Monat vorher schrieb Ernst in einem auch im Album aufbewahrten Brief an Robert Schumann, dass er sich auf ein Wiedersehen mit ihm und das gleichzeitige Kennenlernen seiner Frau Clara freue – der Eintrag ist demnach, so kann vermutet werden, bei einem der ersten Treffen Ernsts mit Clara Schumann entstanden. Robert Schumann dagegen war Ernst schon aus dem Jahre 1830 bekannt, beide hatten sich in Heidelberg und Bamberg, wo Ernst auf der Durchreise nach Paris einige Konzerte gab, kennen und schätzen gelernt. So schreibt Ernst noch 1842 in seinem Brief an Robert Schumann: „Lieber werther Freund | […] Ich freue mich schon recht sehr, Sie wieder zu sehen und einige Tage mit Ihnen zu verleben. […] Unterdessen grüße ich Sie von ganzem Herzen und bitte Sie, die Versicherung meiner aufrichtigsten Verehrung und freundschaftlichsten Ergebenheit zu genehmigen.“[29]

schrieben mit *Valse non dansante*, ist nicht signiert und galt deswegen als Eintrag von unbekannter Hand (Vgl. Verzeichnis der Eintragungen und Abbildungsnachweise. In: Das Album der Madame C. Beaumarié, S. 35). Seine Identifizierung und die Zuschreibung an Heinrich Wilhelm Ernst konnten im Rahmen dieser Recherchen eindeutig gesichert werden.

[29] Zitat aus dem Brief Ernsts, den die Schumanns in ihr Album aufgenommen haben. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mus.Schu.59.



Abbildung 2: Eintrag im Schumann-Album. SLUB Dresden, Mus.Schu.61
http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14118/1/(CC-BY-SA 4.0)

Die Widmung an Clara Schumann ist sehr persönlich, wahrt aber dennoch eine gebührende Distanz: „Romanze. An Madame Clara Schuman zur freundlichen Erinnerung an ihren warmen Verehrer HWErnst." Das Notat selbst ist eine Komposition, die bisher nicht zuzuordnen war, sich nun aber als eine Transkription des zweiten Stücks *Souvenir* der zwölf *Pensées fugitives* herausstellt, einer Gemeinschaftskomposition mit Stephen Heller, die die beiden 1842 veröffentlichten und von der auch Heller selbst eine Transkription für Klavier herausgegeben hat (*Dix Pensées fugitives* op. 30). Nicht nur die Widmung, sondern auch der Eintrag scheinen somit von sehr persönlichem Charakter zu sein. Der Eintrag ist zwar für Klavier gesetzt. Wie sehr die ursprünglich für Violine und Klavier erschienene Komposition allerdings auch Ernsts violinistisches Denken spiegelt, erkennt man in dieser Niederschrift, die gerade bei einer Verteilung der ursprünglich zwei Stimmen auf ein Klavier für den Ausführenden keinerlei Schwierigkeit darstellt. Ernst scheint in ihr also seine kompositorischen Prinzipien und Ziele, die er für die Violine hegte – nämlich die Herausbildung einer mehrstimmigen Struktur, die eine akkordische Begleitung und eine fließende Melodie verbindet – auf das Klavier übertragen zu haben. Im Unterschied zur Version für Piano solo des Pianisten Heller fallen die kurzen, pausendurchsetzten Notenwerte der linken Hand auf, die an dieser Stelle die praktisch mögliche Umsetzung auf dem Melodieinstrument Violine sichtbar machen. Diese Komposition erinnert in ihrer Anlage sehr an das *Trio pour un Violon*: Ernst wendet in ihm die gleichen kompositorischen Prinzipien an.

Dass Ernst das Stück ohne Hinweis auf Heller als Transkription für Klavier solo einträgt, ließe den Schluss zu, dass es sich hier um eine Komposition handelt, die auf dem Gedankengut Ernsts beruht. Dies würde die Hypothese stützen, dass es sich hier tatsächlich um eine ursprünglich für Violine gedachte Komposition handelt und wir es demnach mit dem Transkriptionsversuch einer Violinstudie für das Klavier zu tun haben, die Ernst für eigene Studienzwecke einsetzte.[30] Allerdings veröffentlichte auch Heller seine *Dix Pensées fugitives* op. 30 in einer Transkription für Klavier solo, was wiederum Zweifel an der Ernst'schen Originalität der Komposition aufkommen lässt. Diese Beobachtungen untermauern jedoch die These, dass eine Ausdifferenzierung der kompositorischen Anteile nicht mehr möglich war und das Werk als symbiotisches Gemeinschaftswerk, vermutlich aus konkreten Musiziersituationen heraus, entstanden ist.

Durch den Blick auf die drei unterschiedlichen Aussetzungen der Komposition wird diese Vermutung zusätzlich unterstützt. Im Albumblatt für Clara Schumann, in dem das Stück von Ernst als Werk für Klavier solo niedergeschrieben wurde, übernimmt dieser die Komposition nicht im Original, sondern passt sie dem Eintrag an. Er transponiert die Komposition von A-Dur nach As-Dur und verändert vor allem die Notenwerte der Begleitstimmen:



Notenbeispiel 4: Ernst, Romanze, T. 1ff.

Heller dagegen veröffentlicht das Stück in seinen *Dix Pensées Fugitives* für Klavier solo in durchaus von der Ernst'schen Fassung für Klavier solo abweichender Form. Nicht nur legt er die Melodie in die rechte Hand, sondern der Charakter der Begleitung der linken Hand erscheint durch die verlängerten Notenwerte und den zusätzlichen Einsatz des Pedals deutlich verändert und mehr auf eine kantable Linie zu zie-

[30] Dass Ernst zu Übungszwecken eigene Violinstudien verfasst hat, beweist nicht nur die Existenz dieses *Trio pour un Violon*, sondern auch ein Brief an den Verleger Maurice Schlesinger aus dem Jahr 1839, in dem er seine „Etudes" erwähnt. Vgl. Rowe, Ernst, S. 72.

len, die die durch Pausen unterbrochenen Achtelbewegungen der rechten Hand kontrastiert:



Notenbeispiel 5: Heller, Dix Pensées Fugitives, Nr. 2: Souvenir, T. 1ff.

Die Version als Duo erscheint somit als eine Symbiose der beiden Klavierversionen:



Notenbeispiel 6: Ernst & Heller, Pensées fugitives, Nr. 2: Souvenir, T. 1ff.

Der Eintrag Ernsts im Album Clara Schumanns ist demnach als eine assimilierte, persönliche Transkription dieser Gemeinschaftskomposition zu deuten.

Die Albumeinträge, bei denen es sich um Klavierkompositionen handelt, stellen mit Blick auf Ernsts kompositorisches Schaffen eine Besonderheit dar. Allerdings sind die Klavierkompositionen in Alben keine eigens komponierten Gelegenheitswerke, das bezeugt auch der Eintrag für Clara Schumann. Dennoch sind die – veröffentlichten und unveröffentlichten – Entdeckungen im Bereich der Klavierkompositionen es wert, in das Werkverzeichnis Ernsts aufgenommen zu werden. Gleichzeitig verschieben sie die bisher in Ernsts Schaffen präsentierten Gattungsverhältnisse ein wenig, da sie nicht die Standard-Gattungen eines komponierenden Violinvirtuosen des 19. Jahrhunderts bedienen.

Durch einen genaueren Blick auf die unterschiedlichen Einträge Ernsts konnten teilweise bedeutende Rückschlüsse auf seine Kompositionsweise, auf von ihm bediente Gattungen und auf die Werkgenese einzelner Kompositionen gezogen werden, die in anderen Fällen über den Einbezug erhaltener anderer Quellenarten ermöglicht werden. Die Auswertung der Albumblätter lässt es zu, einerseits bisher tradierte Thesen zu Ernsts Kompositionen eindeutig zu widerlegen oder zu entkräften, andererseits Lücken sein kompositorisches Schaffen betreffend zu schließen.

Allein der geringe Bekanntheitsgrad zahlreicher Künstlerpersönlichkeiten aus dieser Zeit und ihrer Werke trägt zu der weitverbreiteten Annahme bei, dass musikalische Einträge in Stammalben meist Gelegenheitscharakter besessen haben. Es ist zu vermuten, dass die hier getätigten Beobachtungen sich auf viele andere Einträge und Eintragende übertragen lassen. Eine Erschließung der Stammbücher in Kombination mit der Aufarbeitung weiterer weniger gut dokumentierter Virtuosen-Komponisten kann hier also neue Erkenntnisse individueller und überindividueller Qualität bringen und das Stammbuch kann somit zu einer wichtigen – ergänzenden oder gar ausschließlichen – musikalischen Quelle werden. Neben den teilweise tatsächlich einzigartigen musikalischen Inhalten der Alben, die aus der Niederschrift kurzer Motive, Kadenzen, aus Teilen von Etüden sowie aus Liedanfängen oder auch ganzen Kompositionen bestehen, liegt der Wert der Alben ebenso in der Offenlegung persönlicher Begegnungen und Beziehungen zwischen Handelnden und in der Sichtbarmachung musikalischer geographischer Räume. Durch ihre Auswertung muss eine von gängigen Musikgeschichtsschreibungen abweichende Epochendarstellung – und das betrifft ihre Akteure ebenso wie vorrangig verwendete oder beliebte musikalische Formen – entstehen.

Parties or services? – Musical gatherings in private homes in nineteenth-century London[1]

Melanie von Goldbeck (Oxford)

If we look at musical life in London in the nineteenth century, we mostly focus on public institutions like opera houses or concert halls. These institutions archive their history, which means it is more likely to be available for future reference. Furthermore, performances in public places were usually reviewed in the press and can therefore be reconstructed today. 'Il n'y a pas de ville au monde, j'en suis convaincu, où l'on consomme autant de musique qu'à Londres', said Berlioz in the *Journal des Débats* in 1851[2] and he surely did not refer to music in public institutions only. Public concerts were just one pillar of the music scene since a huge part of musical life happened at musical gatherings in salons or private homes. There are, of course, no 'records' or 'annals', no 'history of music' which document these events. And mostly, sadly, the press did not report on them either. Fortunately, though, one can find references to them in letters or memoirs, and if one starts to look deeper into the subject, a multifaceted world opens up in which important things took place: for

[1] This article is partly based on chapter II.7 of my book *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns*. Hildesheim: Olms 2012 (= Viardot-Garcia-Studien, vol. 3).

[2] 'I am convinced that there is no city in the world where as much music is consumed as in London.' Berlioz, Hector: *Feuilleton du Journal des Débats*, 29 July 1851, p. 2.

example, intercultural exchange and networking, the last most essential for the career of a musician or composer.[3]

I aim to give an insight into this musical world of gatherings in London in the second half of the nineteenth century and thereby contribute to the research on a history of music in everyday life, on the culture of listening, and the patronage of music and culture. Five locations have been chosen which are linked by someone who sang at all these places, the artist Pauline Viardot. The five locations are: 10 Kensington Palace Gardens, home of the industrialist Ernst Benzon and his wife Elizabeth Benzon; the town house of the art lover and patron Lord Dudley; 'The Priory', home of the writer George Eliot; the studio of the painter Frederic Leighton and the house of Pauline Viardot herself, who lived in London during the Franco-Prussian War 1870–1871.

Pauline Viardot (1821–1910) was a music phenomenon of her era. The definition of music historiography that prevailed in the nineteenth century centred upon the Romantic cult of the genius, the lonely – male – composer, who composed masterpieces. Music historians had thus concentrated on the *creative* genius which women were denied as a matter of principle. Furthermore, historians tended to ignore the important practical contributions to musical and cultural life made by people of influence (especially women), such as performing, patronage, publishing and reviewing. It was not until the second half of the twentieth century that there was a change of approach in cultural studies – the cultural turn – whereby cultural historians turned from focusing on 'heroic individuals' and started to look at 'practices'. This would mean that, in music, historians would look not only at the artefacts themselves, but also at matters such as their creation, exhibition, preservation and transmission.[4]

Hence, until recently, the name of Pauline Viardot was hardly known in musicology,[5] although in her time she was perceived as a multi-talented *artiste* who greatly influenced musical life. She was not only a singer of international fame, but also composed, arranged, managed, taught and presided over salons in Paris, Baden-Baden and London. Her choice of repertoire set her apart from other singers and

---

[3] Sophie Fuller has shown the importance of London salons for the career of Edward Elgar. See Fuller, Sophie: Elgar and the Salons. The Significance of a Private Musical World. In: Byron Adams (ed.): *Edward Elgar and His World*. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2007, pp. 223–47.

[4] See also Rode-Breymann, Susanne: Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen. In: Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben (eds.): *History–Herstory. Alternative Musikgeschichten*. Köln et al.: Böhlau 2009 (= Musik – Kultur – Gender, vol. 5), p. 186.

[5] In the last decade, researchers from different countries saved Pauline Viardot from oblivion, concentrating on different aspects of her biography or career. For a commented bibliography, see my book, Viardot in Großbritannien, pp. 11–4.

reflected her aesthetic and artistic attitude, which evinced an equal treatment of musical genres, eras and styles rather than treating them hierarchically. She was interested in modern compositions, and 'was not only abreast of her time, but positively ahead of it. Brand-new music never frightened her, but was sure of a sympathetic hearing.'[6] At the same time, Pauline Viardot was an advocate of early music and included unknown or rarely sung compositions from the fifteenth to the seventeenth century in her programmes. As we will see, private musical gatherings perfectly served her musical and artistic interests and visions.

While looking at the music-making at these private venues, I also interrogate the nature of the rooms in which they took place. This study refers to the theorisation of space in contemporary geography and sociology, which rejects the Kantian conception of space as an 'absolute category' and claims to

> abandon the idea of any pre-existing space in which things are embedded for an idea of space as undergoing continual construction […] through the agency of things [and people] encountering each other in more or less organised circulations. This is a relational view of space in which, rather than space being viewed as a container within which the world proceeds, space is seen as a co-product of those proceedings.[7]

In the last 20 years or so, musicologists have started to adopt this concept.[8] In the context of musical performance 'space is regarded as an element of the creative imagination and as an artefact of musical or artistic practice: space is both *produced* and *transformed*.'[9] To this effect, the way the room, or indeed the setting, influences the performance or vice versa will be studied and a number of questions asked. How do

---

[6] Graves, Charles L.: *Post-Victorian Music. With other studies and sketches*. London: Macmillan and Co. 1911, p. 176.

[7] Thrift, Nigel: Space. The fundamental stuff of geography. In: Nicholas Clifford and Gill Valentine (eds.): *Key Concepts in Geography*. London: Sage 2009, p. 96. Also cited in: Born, Georgina: Introduction. On Musical and Sonic Publics. In: Georgina Born (ed.): *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience.* Cambridge: Cambridge University Press 2013, pp. 20–1. A 'sociology of space' was also established by the German sociologist Martina Löw. See Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001. Space is not a backdrop of social processes, but is a social phenomenon itself that is shaped by people and how they act. See Löw, Raumsoziologie, p. 131 & 46.

[8] See, for example, the three studies on the interaction of music and space, edited by Susanne Rode-Breymann et al.: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Köln et al.: Böhlau 2007; *Musikort Kloster*. Köln et al.: Böhlau 2009; *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*. Köln et al.: Böhlau 2013.

[9] Born, Introduction, p. 20.

the music or the musicians shape or transform the space and what influence does the actual location have on the music performed or on the choice of music? The social dimensions of space will be considered, taking into account the audience and its behaviour in specific settings. Is there a difference compared to music institutions where the type of performance, as well as the behaviour of the audience, is quite predictable?

One further note should be made about the terms 'private' and 'public'. As Susan Gal has pointed out, '"private" and "public" are not places, domains, spheres of activity […], distinctive institutions or practices.'[10] They do not describe the social world as it is: rather, they are categories that are encultured, relational and fractal-like. This means that instead of thinking of them as merely dualistic, one should take into account 'multiple nestings',[11] a series of forms of 'public-within-private', 'private-within-public', 'private-within-private' and so on.[12] As we will see, the boundaries between privacy and publicness at these musical gatherings were permeable.

One essential document for my research, besides letters and memoirs, was the unpublished diary of the philosopher George Henry Lewes.[13] Lewes was a well-known figure in the intellectual circles of London. Since 1854 he had been in a relationship with Mary Ann Evans, better known as George Eliot, one of the leading authors of the Victorian era. Both were music lovers and friends of Pauline Viardot. Through the diary we get to know *where* musical gatherings took place, *who* attended these events and, occasionally, *what* was being performed.

At the Benzons'

There is only little information about the musical evenings at the Benzons'. Nevertheless they represent a type of entertainment characteristic of their class. Ernst and Elizabeth Benzon were central figures in London society. Ernst Benzon was an industrial magnate (a steel manufacturer) with German and American roots, and an art

[10] Gal, Susan: A Semiotics of the Public/Private Distinction. In: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 13, 1 (2002), pp. 77–95, here p. 80.

[11] Ibid., p. 81.

[12] Born, Introduction, pp. 25–6.

[13] George Henry Lewes was an English philosopher and critic of literature and theatre. Of his diaries, at the University of Yale, the year 1871 is of great interest in this context as Pauline Viardot held a salon in London in 1871: George Eliot and George Henry Lewes Collection. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Section VI, George Henry Lewes, Box Folder 42, 6, Diary 1871, hereafter: *Diary Lewes*.

and book collector; his wife Elizabeth Benzon, née Lehmann, was an amateur singer and music-lover. The Benzons lived in a stately house at 10 Kensington Palace Gardens, and their salon was very prestigious and of high renown. The evenings at the Benzons were celebrated for their sumptuous dinners.[14] The painter Felix Moscheles, a relation of the Benzons', remembers in his autobiography that the guests represented 'all that was best in the world of art and literature'. He describes how the evening progressed: 'Dinner was usually followed by the most perfect music, for the gods loved to play to one another and it needed no pressure to induce a [Joseph] Joachim to open his violin-case, or to lead the pianist of the day straight to the piano.'[15]

The diary of George Henry Lewes gives us more details about the guests who were invited on 9 February 1871, an exemplary musical evening. Pauline Viardot was there with her two daughters Claudie and Marianne Viardot and they were joined by Manuel Garcia, brother of Pauline Viardot and famous singing teacher, who had been living in London since 1848. The Russian writer Ivan Turgenev never lived far from the Viardots and from 1870 to 1871 he was in London as well, so it does not come as a surprise that he was invited. George Lewes attended the soirée together with George Eliot. Additionally there were the poet Robert Browning; Lord Houghton, another poet, writer and politician; the writer Anne Thackeray Ritchie, daughter of William Makepiece Thackeray; the Pre-Raphaelite painters Val Prinsep, Charles Collins and Felix Moscheles; the two brothers of Elizabeth Benzon, Frederick and Rudolf Lehmann, the latter another painter, and Clara Schumann. Further guests were present, but Lewes does not name them individually. George Henry Lewes notes in his diary that Pauline Viardot sang 'Che farò' from the Gluck opera *Orphée et Eurydice*, that her daughter Marianne Viardot sang as well, and that Clara Schumann performed on this particular evening.[16]

The music, although not at the centre of the evening, played an important role at these prestigious events. The famous musicians were meant to contribute to the stately impression the Benzons apparently wished to convey, although the atmosphere seems to have been rather spontaneous and relaxed. The music was seen as entertainment, attesting at the same time the refined musical taste of the hosts.

Opera at Lord Dudley's

The opera *Orphée et Eurydice* is the reason for a gathering of another sort at Lord Dudley's. The operas of Gluck had never gained ground in Britain during his life-

---

[14] Waddington, Patrick: *Turgenev and England*. London: Macmillan 1980, p. 177.

[15] Moscheles, Felix: *Fragments of an Autobiography*. London: James Nisbet 1899, p. 319.

[16] See *Diary Lewes*, 9 February 1871. See also Waddington, Turgenev and England, p. 178.

time and almost all of his compositions were buried in oblivion shortly after his death in 1787.[17] However, the music of this composer occupied a special position in Pauline Viardot's repertoire and she played a vital role in the revival of his music in Britain in the second half of the nineteenth century.[18] In collaboration with Hector Berlioz she had arranged a version of Gluck's opera *Orphée*, which was revived in Paris in 1859. In its title role, Viardot celebrated one of the greatest triumphs of her career. In 1860 she performed *Orphée* with enormous success in English and Irish cities but not in London, where the opera was performed with Rosa Csillag[19] as Orphée. This production turned out to be a great failure. To the connoisseurs it remained a mystery why they were deprived of seeing Viardot perform this role in London.

William Ward, 1st Earl of Dudley, who had admired and supported Viardot for many years, evidently did not intend to miss her interpretation of Orphée at any cost. He invited her to give a concert performance of the opera in his town house, where concerts took place on a regular basis. Viardot came especially for this event from Paris and received a generous fee of £150.[20] The chorus and orchestra were hired from the Royal Italian Opera. Back in France, Viardot wrote to the German conductor Julius Rietz [my translation]:

> On the 12th, I travelled to London, to sing the Orphée at Lord Dudley's only once. What a great luxury! It went very well – and people could hardly believe that it was the same music as the one currently being performed at the Italian Opera Covent Garden by Ms Csillag (from Vienna). The choruses went really well, so did the little orchestra – they all came from the Opera. And although there were no costumes and no stage the effect was enormous.[21]

---

[17] See Hogarth, George: *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany, and England*. London: Richard Bentley 1851. Vol. 2, pp. 130–1, pp. 143–4.

[18] See also my essay: The Power of Gluck, and of his Interpreter. Pauline Viardot's Part in the British Gluck Revival. In: *British Postgraduate Musicology*. Vol. 11, (2011), Online: URL: http://www.britishpostgraduatemusicology.org/bpm11 [accessed on 5 October 2014].

[19] Róza Csillag (1832–1892) was a Hungarian mezzo-soprano.

[20] See *The Freeman's Journal*, 20 August 1860. A middle-class Londoner's earnings per year would be around £1,000 and an artisan would earn £70 a year. See Weber, William: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris, and Vienna between 1830 and 1848*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate 2004, pp. 27–8.

[21] 'Am 12.ten bin ich nach London gereist blos um den Orphée bei Lord Dudley einmal zu singen. Voilà un luxe de grand seigneur! es hat sehr gut gelungen – und die Leute wollten gar nicht glauben daß es die selbe Musik war die auf die Italienische Oper Covent Garden von Fr. Csillag (aus Wien) jetzt gegeben wird. Die Chöre gingen sehr gut, so wie das kleine Orchester – die kamen alle vom Theater – Obwohl kein Costüm noch Scene da war, da es ein Concert war, war der Eindruck unge-

In the same week, Lord Dudley had the two *Iphigenia* operas by Gluck performed at his home with English singers. These three performances were mentioned in the press although it was not common practice to review private concerts. Clearly it was quite an event in the world of music. The review in the *Athenaeum*, by Henry Fothergill Chorley, admirer of Pauline Viardot and promoter of Gluck's operas, ended as follows:

> Even without stage accessories or action, the effect of the last [*Orphée* with Viardot] was something unparalleled, and must be dwelt on, if only to substantiate what has been said in regard to the disadvantages under which the opera has been heard on the Italian stage in England.[22]



Figure 1: Picture gallery at Dudley House, July 1890. Reproduced by permission of English Heritage

heuer groß.' MS letter of 25 July 1860, Pauline Viardot-García letters to Julius Rietz [microform], New York Public Library, New York, Performing Arts, Music, ZB–3389.

[22] *The Athenaeum*, 21 July 1860, p. 101, 'Musical and Dramatic Gossip'.

To perform at Lord Dudley's was of great social prestige to the singers and, in terms of money, more than profitable. However, there is some ambivalence: Lord Dudley, the art patron, realizes his dream of a London performance of *Orphée* with Pauline Viardot in the title role and in this way supports her endeavour to establish Gluck's music in London, yet class barriers are manifested: only the wealthy nobleman and a small exclusive circle can afford to see this interpretation. This kind of musical gathering is quite a luxury. The room itself, the Picture Gallery of Lord Dudley's home, is transformed into a concert hall. The atmosphere is intended to recreate that of a real opera house. The audience listens quietly to the music and there is no interaction. Indeed, it seems as if there is the wish to create another space for opera – in addition to the official London opera houses. Maybe Lord Dudley wanted to show the opera managers what a success *Orphée* could have been in London – had they engaged the right interpreter for this music. It might even be that it was him who wanted these performances to be reported in the press, thus turning private events into public ones so that the musical world of London would take notice of his endeavours. As Richard Leppert argued,[23] the contemplative listening of the aristocracy is not to be seen as 'philosophically removed from the world […]; it is instead the sign of one's control and domination of the world.'[24] To 'command music into existence, to create an enclave of passive consumption'[25] could, in the case of Lord Dudley, be seen as an exercise of power. According to a witness, Lord Dudley had attempted similar extravagant measures many years before: In Rome, while occupying the furnished suite of a cardinal's palace, he had asked the cardinal if he could borrow his famous antique statues to decorate the stairs leading to the ballroom. His request was declined.[26]

At George Eliot's 'Priory'

We get an altogether different impression of the Sunday afternoon receptions hosted by George Eliot in her house 'The Priory'. She also invited writers, artists and scholars – like the Benzons – but according to accounts by her visitors it was a rather informal, relaxed gathering. There was no intention to imitate the atmosphere of a concert hall as in the case of Lord Dudley, nor were only the stars of the season invited to perform. The lawyer and historian Frederick Harrison recounts in his autobi-

---

[23] His account of seventeenth-century aristocracy can easily be applied to the nineteenth century.

[24] Leppert, Richard: Desire, power and the sonoric landscape. Early modernism and the politics of musical privacy. In: Andrew Leyshon et al. (eds.): *The Place of Music*. New York: Guilford 1998, p. 302, cited in: Born, Introduction, p. 28.

[25] Born, ibid.

[26] See Lehmann, Rudolf: *An Artist's Reminiscences*. London: Smith, Elder & Co. 1894, p. 214.

ography that the hostess herself, an amateur pianist, played sonatas by Beethoven and that the poet Robert Browning regaled the guests with anecdotes.
On Sunday 23 April 1871 there was an apparently extraordinary meeting of famous artists and intellectuals at 'The Priory'. Lewes mentions it in two letters. To the statesman and poet Robert Lytton he wrote a few days after this gathering:

> Every Saturday I go to Mad. Viardot's – she has charming musical soirées, and as Polly [George Eliot] declines to go out, Viardot kindly proposed to come to her some afternoon and sing as long as she liked. She did so, and a splendid exhibition it was! One of your appreciators and real well-wishers, Lady Castletown, pointed out to me what a group of genius and of what variety of genius there was standing in a small circle on that occasion – Tourguéneff, Viardot, Browning, Trollope,[27] Burne-Jones,[28] and Polly.[29]

In a letter to his son Lewes writes that at this soirée Pauline Viardot 'sang divinely and entranced every one, some of them to positive tears.'[30] Of course, Pauline Viardot sang her famous aria from *Orphée*, which enchanted not only Lewes but especially the painter Edward Burne-Jones. His wife Georgiana Burne-Jones mentions this performance in her memoirs as follows:

> [A]nd the delight she gave us by singing Gluck's great Orfeo song, Che faro [sic], to her own accompaniment on the piano, translating it from a magnificent operatic performance into one exactly suited to the environment of the time.[31]

This quotation is of considerable significance if we are to look on the impact of space on a performance and vice versa. Pauline Viardot knew exactly how to adapt her voice and her interpretation to different occasions and auditory spaces. She tailored the aria to the special circumstances and 'translated' it from the theatrical stage to a more intimate chamber music setting. The use of an orchestra at Lord Dudley's had replicated the effect of a concert hall or opera house. In contrast to that, the image of the illustrious singer, sitting down at the piano of the host and accompanying herself, surrounded by friends, contributes to the idea of the 'private' – and exclusive – world of a small, intellectual elite.

---

[27] Anthony Trollope (1815–1882) was an English writer.

[28] Edward Burne-Jones (1833–1898) was an English painter and leading figure of the Pre-Raphaelite movement.

[29] George Henry Lewes in a letter to Robert Lytton of 6 May 1871. In: Haight, Gordon S. (ed.): *The George Eliot Letters*. 9 volumes. New Haven: Yale University Press 1954–1978. Vol. 9, p. 15.

[30] Letter to Charles Lee Lewes of 26 April 1871. In: Ibid. Vol. 5, pp. 143–4.

[31] Burne-Jones, Georgiana: *Memorials of Edward Burne-Jones*. London: Macmillan 1906. Vol. 2, p. 17.

The studio of Frederic Leighton

To create a space for chamber music was also the aim of the English painter Frederic Leighton. On the occasion of his death, the composer Charles Villiers Stanford said about him:

> [His] death was almost as great a loss to the art of music as to his own. His active sympathy with every musician of high aim and sincerity of purpose brought together the two professions in closer relations than they had ever experienced before.[32]

This happened particularly from 1866 onwards at the musical parties of Leighton in his house in Holland Park Road. The large studio offered the ideal venue for chamber music and vocal concerts and favoured an encounter of the arts. The acoustics were soon considered to be among the best in London for such occasions.[33]



Figure 2: Lord Frederic Leighton's studio, April 1895
Reproduced by permission of English Heritage

[32] Stanford, Charles Villiers: *Pages from an Unwritten Diary*. London: Edward Arnold 1914, p. 240.

[33] Musgrave, Michael: Leighton and Music. In: Tim Barringer and Elizabeth Prettejohn (eds.): *Frederic Leighton. Antiquity Renaissance Modernity*. New Haven and London: Yale University Press 1999 (= Studies in British Art, vol. 5), p. 299.

The singer George Henschel describes these evenings in his memoirs:

> The musical evenings at his famous studio were not so much parties as services, at which Joachim, [Charles] Hallé, Piatti,[34] Mme. Norman Neruda (later Lady Hallé),[35] and other great instrumentalists happening to be in London, officiated as high priests with singers as acolytes.[36]

At these 'musical feasts' music was properly solemnised in a small circle of music lovers. The concert as religious worship is a metaphor that not only allows the hierarchical grading of instrumentalists and singers but also fosters the 'bourgeois imaginary of harmonious social unity'.[37] As faith unites churchgoers, music – serious music – created a 'corresponding sense of unity through sentiment'.[38] Despite the 'seriousness' of the music, there was not the usual concert ambiance: rather the listeners sat together around the grand piano as friends and connoisseurs. This is confirmed by another memory of a contemporary:

> It was the most intimate of concerts. The audience, which was quite small, used to sit in groups round the pianoforte, and only in the more leisurely London of the 'eighties could you have had such an exquisite performance and so naturally cultivated, so unaffectedly musical an audience.[39]

In this description, the author seeks to distinguish this special audience from the listeners at other performances who did not listen 'unaffectedly' but rather pretended to understand what 'good' music was and displaying this in a posture which is caricatured in Du Maurier's novel *Trilby*:

> For these two – man and woman [Joseph Joachim and Clara Schumann] – the highest of their kind, never let you forget it was Sebastian Bach they were playing – playing in abso-

[34] Alfredo Piatti (1822–1901) was an Italian cellist and composer.

[35] Wilma Neruda, originally Wilhelmine Maria Franziska Neruda (1838–1911), was a Moravian violinist. She married the Swedish musician Ludvig Norman in 1864. After the death of Norman in 1885, she married the conductor Charles Hallé in 1888.

[36] Henschel, George: *Musings and Memories of a Musician*. London: Macmillan 1918, p. 222.

[37] Born, Introduction, p. 33. Born is referring to James H. Johnson's account of opera and concert hall listening in late eighteenth- and early nineteenth-century Paris: Johnson, James H.: *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley: University of California Press 1995, pp. 92–4.

[38] Johnson, Listening in Paris, p. 92, cited in Born, Introduction, p. 28.

[39] Baring, Maurice: *The Puppet Show of Memory*. Boston: William Heinemann 1922, p. 55.

> lute perfection, absolute forgetfulness of themselves – so that if you weren't up to Bach, you didn't have a very good time!
> But if you were (or wished it to be understood or thought you were), you seized your opportunity and you scored; and by the earnestness of your rapt and tranced immobility, and the stony, gorgon-like intensity of your gaze, you rebuked the frivolous.[40]

Musical experience is at one level very private and turns listeners inward, at the same time there is always the 'public' setting, the other like-minded spectators or – in the case of *Trilby* – listeners with a different musical taste. Similarly, the music creates a 'public' space within the 'private' space of the studio, showing once again the fractal-like nature of the categories 'public' and 'private'. As Susan Gal explains, 'the public/private distinction is reapplied and now divides into public and private what was, from another perspective, entirely "private" space.'[41]

The meeting of art and music was a prominent feature of these gatherings at Leighton's studio. They were modelled on the concerts held in Paris in the studio of the French painter Ary Scheffer, a close friend of Pauline Viardot's. She had performed there and sometimes used the studio to practise while Scheffer was working on a painting. This setting was mirrored at the soirée in Leighton's studio on 28 March 1871, for Viardot performed here also. She sang the aria 'Divinités du Styx' from Gluck's opera *Alceste*, which had been revived in Paris in 1861 for Viardot.[42] As a painter, Leighton had always been fascinated by the myths of *Orphée* und *Alceste*[43] and research has shown that this interest was linked with the role Viardot played in the Gluck renaissance. The fact that Viardot sang this special aria could be seen as homage to the painter's magnum opus *Hercules Wrestling with Death for the Body of Alcestis*, which he had created the year before. In turn, this painting was most likely inspired by Viardot's interpretation of *Alceste*.[44] Both arts, painting and music, find inspiration in each other in these settings.

---

[40] Du Maurier, George: *Trilby a Novel*. London: Osgood, McIlvaine 1894, p. 240–1.

[41] Gal, Semiotics of the Public/Private Distinction, p. 82.

[42] See letter of Frederic Leighton to his sister, April 1871. In: Barrington, Emilie Isabel ('Mrs Russell Barrington'): *The Life, Letters and Work of Frederic Leighton*. New York: Macmillan 1906. Vol. 2, p. 217.

[43] See Maxwell, Catherine: Robert Browning and Frederic Leighton. 'Che farò senza Euridice?' In: *The Review of English Studies*, New Series 44 (1993), n° 175, p. 367.

[44] See ibid., p. 372.

Pauline Viardot's London salon[45]

The final venue to be looked at is Pauline Viardot's own salon, a central feature of London musical life around 1870. According to Lewes's diary, her salon was a meeting point for writers, philosophers and historians as well as painters, poets, and amateur and professional musicians. Industrialists and politicians were also invited.[46]

From the memoirs and letters of some of the guests we learn more about these soirées. They often lasted until long after midnight. Apparently, they did not have the character of a concert with a fixed programme. It was more like an evening among friends, with the most diverse contributions, as the following examples will show. Cécile Noufflard, the niece of Charles Hallé, writes in a letter, for instance:

> While Mme. Viardot was taking refuge in London, her house was the rendezvous of every talent; and I well remember one evening, when serious music had given way to fun, Saint-Saëns sitting at the pianoforte to improvise the 'rising of the sun in a mountainous country.' In the twinkling of an eye Manuel Garcia[47] cut out a large halo from a newspaper, and was seen slowly emerging from behind a high-backed chair, his full face, with its paper decoration, disclosing itself at the top, as the last triumphant chord was struck.[48]

The violinist Leopold Auer[49] also mentions the presentations of Camille Saint-Saëns, who was, as he says, 'then very young, very much alive, and practically unknown'.[50] He writes: 'We had music, with Saint-Saëns, a real master, at the piano, while I played some of the attractive little pieces composed for the two instruments by Mme. Viardot and dedicated to her son.'[51] Pauline Viardot's son, the violinist Paul Viardot,

---

[45] For a more detailed description and examination of Pauline Viardot's London salon in 1870–1871 see chapter 7 in my book Viardot in Großbritannien, pp. 237–59.

[46] Patrick Waddington has partly evaluated the entries in Lewes's diary about Pauline Viardot's salon. See Waddington, Turgenev and England, pp. 180–1.

[47] Manuel Garcia (1805–1906), singer and vocal pedagogue, was the brother of Pauline Viardot. He moved to London in 1849, became a British citizen and lived in London until his death in 1906.

[48] Letter of Cecile Noufflard in: Mackinlay, Malcolm Sterling: Garcia the Centenarian and His Times. Being a Memoir of Manuel Garcia's Life and Labours for the Advancement of Music and Science. Edinburgh/London: William Blackwood & Sons 1908, p. 222.

[49] Leopold Auer (1845–1930) was a Hungarian violinist and conductor, and from 1868 professor of violin at the St Petersburg conservatory.

[50] Auer, Leopold: *My Long Life in Music*. London: Duckworth 1924, p. 166.

[51] Ibid. Auer is probably talking of the *Six morceaux pour piano et violon* by Pauline Viardot: *Six morceaux pour piano et violon* composés pour son fils Paul. Paris: E. Gérard & Cie 1867.

aged thirteen, performed as well in his mother's salon.[52] Auer recalls further the performance of Charles Gounod, who also took refuge in London during the Franco-Prussian war:

> For me the most interesting moment of the evening would come when Mme. Viardot asked Gounod to sing some of his songs. Without much urging the composer of 'Faust' would seat himself at the piano, and after a few measures by way of prelude would recite – for it was narration rather than song – a group of his songs with a small, clear voice, in the most delightfully artistic manner. The enthusiasms of his auditors may be imagined.[53]

On 11 February 1871 the chamber opera *Le Dernier Sorcier* by Pauline Viardot, composed to a libretto written by Ivan Turgenev, was performed in her salon. Parts of the operetta were spoken by Turgenev, and Pauline Viardot conducted from the piano and at the same time sang the tenor role of Lelio, one of the main roles. The choir was most likely made up of Viardot's London pupils, supported by her daughters Claudie and Marianne Viardot.[54] On 29 April in the same year Lewes notes in his diary that the French actress and writer Marie Dumas was giving recitations at Viardot's soirées. Most likely, this inspired Viardot to write, with Marie Dumas, the saynète[55] *La Soirée Perdue*[56] which was to be performed later that year in London.[57]

Pauline Viardot was also very interested in the songs of Russian composers of her time. She probably presented one of the romances by Tchaikovsky, then only 31 years old, at her soirées, as suggested in a letter of Ivan Turgenev to a friend:

---

[52] *Diary Lewes*, 1 April 1871.

[53] Auer, My Long Life in Music, p. 166.

[54] *Diary Lewes*, 11 February 1871.

[55] A saynète is a small comedy bouffonne, most often in dialogue, halfway between operetta and chanson comique.

[56] *La Soirée Perdue*, saynète; livret de Marie Dumas, musique de Pauline Viardot, 1873, *Paris Bnf*, Papiers des Dumas, Œuvres et fragments d'Alexandre Dumas père, Naf 24664, F. 323–33.

[57] In my book *Pauline Viardot in Großbritannien und Irland* I assumed that *La Soirée Perdue* was performed at Viardot's on 29 April 1871. This cannot be proved. Lewes only notes 'A Madl. Dumas gave recitations.' For further information on *La Soirée Perdue*, see Waddington, Patrick: *The musical works of Pauline Viardot-Garcia (1821–1910). A chronological catalogue*. Second online edition. Heretaunga (New Zealand), Calgary (Canada) 2013. Online: http://dspace.ucalgary.ca/bitstream/1880/49849/1/Viardot_catalogue_2013.pdf [Accessed on 5 October 2014].

> Dear Maria Agejevna,
> Some days ago I received your letter of 1 April. Yesterday the songs of Tchaikovsky arrived as well and Madame Viardot immediately played them all through. She especially liked the three last ones, and the last one she likes the very best, the one to a poem by Goethe […] 'Nur wer die Sehnsucht kennt', in the translation by Mey. Madame Viardot intends to sing this song at one of her Saturday musical matinées and she asked me to thank Mister Tchaikovsky. She will send him her own songs shortly.[58]

The songs referred to in this statement are Tchaikovsky's very first compositions in this genre, *Six Romances*, op. 6 (1869), a setting of three Russian and three German poems. He sent them to Pauline Viardot who in 1871 had some 30 years' experience (as a composer as well as a singer) in this genre. It seems reasonable to assume that the Russian composer – still experimenting with the Lied – sent his collection of romances to Viardot for approval, hoping that she might even sing them in her salon or at other concerts.

The salon became a forum for Viardot's own compositions as well as the music of composers not very well known at that time. Pauline Viardot offered young talents the opportunity to present themselves and their music, and to improvise. She awakened interest in unknown cultures and is credited with bringing Russian culture to the West. In her circle, writers, poets and painters could meet and exchange ideas and inspire each other. And, last but not least, in her salon her students had the opportunity to perform for the first time in a familiar environment.[59] Again, this space cannot conclusively be described as being either 'public' or 'private'. When Viardot's students or a young composer were presenting their talents, they did not have to fear public judgement or negative critics but at the same time the salon was a 'public' space with an audience and feedback.

Conclusion

Musical gatherings in London took many different forms, from the concert performance of a complete opera in the town house of a lord of the realm to the very familiar and intimate gatherings at Viardot's salon; there are many shades between these

---

[58] Letter of 15 (27) April 1871. In: Turgenev, Ivan: Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati vosmi tomakh, 28 vol., Moscow: Akademiia nauk SSSR. Institut russkoi literatury 1961–1968. Vol. 9, Letter 2667, p. 77. [Translation: Olga Skripnikova and Melanie von Goldbeck]

[59] See also the article of Marlen Hachmann in this volume: 'Ja, das ist jetzt ein anderes Lernen…' – Annäherungen an die gesangspädagogische Praxis von Pauline Viardot.

two extremes. It appears that a substantial part of society life in London was dedicated to music-making at private gatherings. The performances at Lord Dudley's can be seen as a status symbol or as the realisation of a very personal dream whereas the salon of Viardot played another role: that of networking.

The soirées or matinées, such as Viardot's or Leighton's, attract our attention especially because within the walls of Viardot's house or Leighton's studio, as in many other salons, arose a world which formed a contrast to musical institutions. Extremes came together: amateur and professional musicians performed side by side, and class barriers were often ignored. It seems there was no pressure of competition and the programme was diverse and often a spontaneous response. The protectiveness of the private space offered the opportunity to experiment, to explore new or marginal genres such as the saynète. In these exploratory venues a large part of musical life happened that was not subject to the laws and constraints of marketing. The cultural activities of the salons such as networking, promoting and consulting were widely influential on the London cultural and musical life of the nineteenth century, thus showing once more the permeability of 'private' and 'public' boundaries.

„Ja, das ist jetzt ein anderes Lernen…“ – Annäherungen an die gesangspädagogische Praxis von Pauline Viardot

Marlen Hachmann (Hamburg)

> Am offenen Piano habe ich eine neue Arie liegen, die soll ich morgen auswendig gut können. Ja, das ist jetzt ein anderes Lernen als sonst. Auswendig singen und auswendig aufschreiben – die Stimme immer, und wenn die Zeit reicht, auch die Begleitung, und zwar Händel, das ist etwas schwerer als Bellini und Donizetti, aber schön![1] (Aglaja Orgeni)

Pauline Viardot-Garcia[2] (1821–1910) war zu ihren Lebzeiten vor allem als außergewöhnliche Sängerpersönlichkeit bekannt. Als Künstlerin begeisterte sie das Opern- und Konzertpublikum in ganz Europa. Sie stammte aus der Sängerfamilie Garcia, war bei Franz Liszt und Anton Reicha ausgebildete Pianistin und Komponistin, inspirierte Schriftsteller, Maler und Komponisten – sie unterhielt einen großen Freundeskreis, zu dem alle bedeutenden Musiker Europas gehörten –, veranstaltete Konzerte, Operettenaufführungen und Salons, unterrichtete und betätigte sich als Volks-

[1] Zit. nach: Brand-Seltei, Erna: *Belcanto. Eine Kulturgeschichte der Gesangskunst*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1972, S. 179.

[2] Im Folgenden Pauline Viardot.

liedsammlerin und Herausgeberin. Sie war sozusagen ein musikalisches Universalgenie.[3]

Dieser Artikel widmet sich ihrem pädagogischen Tätigkeitsfeld – eine Aufgabe, die ihr besonders wichtig war, sie übte sie nach ihrem Rückzug von den großen Bühnen 47 Jahre lang bis zu ihrem Lebensende aus. Dabei verstand sie das Unterrichten als einen Teilaspekt der künstlerischen Arbeit, der niemals losgelöst von Aufführungssituationen war. Ihr Unterricht zeichnete sich dadurch aus, dass sie einerseits ihre Schülerinnen[4] in der Gesangstechnik der Belcanto-Tradition unterwies, aber auch verwandte Themen wie Partitur- und Partienstudium und Darstellung in ihren Unterricht miteinbezog. Es gibt einige Hinweise darauf, dass ihr Unterricht hauptsächlich von Sängerinnen besucht wurde, aber der Stand der Forschung erlaubt es nicht, darüber verlässliche Aussagen zu machen. Die Quellen – Ausgaben instruktiver Notenliteratur, Briefe, Zeitungsartikel und Memoiren – erlauben Rückschlüsse zu ziehen den Inhalt, die Form und die äußeren Bedingungen ihres Unterrichts betreffend. Die Anzahl der Schüler, die in den fast 50 Jahren ihrer Lehrtätigkeit bei ihr Unterricht nahmen, kann allerdings nicht einmal annähernd geschätzt werden. Es ist jedoch von einigen bedeutenden Sängerinnen und Sängern bekannt, dass sie durch die Viardotsche Gesangsschule gegangen sind: Aglaja Orgeni, Désirée Artôt, Johanna Wagner, Marianne Brandt, Blanche Marchesi, Clara Butt und Angelo Alberto Garcia. Ohne Zweifel hatte Pauline Viardot einen großen Einfluss auf die Ausbildung von Sängern, die wiederum das musikalische Leben prägten, und nahm diese Aufgabe sehr ernst.

***

Pauline Garcia wurde am 18. Juli 1821 in Paris als jüngstes Kind einer spanischen Sängerfamilie geboren. Ihre Eltern Manuel Vicente del Pópulo Garcia (1775–1832) und Joaquina Sitchez waren Opernsänger – ihr Vater war einer der bedeutendsten Tenöre des italienischen Repertoires und Komponist. Er war unter anderem am Théâtre Italien in Paris engagiert, trat in der italienischen Oper in London auf und hatte mit einer von ihm organisierten Operntruppe Amerika und Mexiko bereist

[3] Die vielfältigen Tätigkeitsfelder ihres künstlerischen Schaffens werden von der Forschungsstelle *Orte und Wege europäischer Kulturvermittlung durch Musik: Die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot* an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Borchard untersucht.

[4] Da die Zahl der Frauen in Pauline Viardots Unterricht meines Wissens deutlich überwog, verwende ich der besseren Lesbarkeit halber und abweichend von der Darstellung im übrigen Band im Folgenden nur die weibliche Form. Damit sind die wenigen Männer, die bei ihr studierten, mit eingeschlossen.

und italienische Opern erstmals in New York aufgeführt. Ihre Geschwister waren Manuel Patricio Rodriguez Garcia (1805–1906) und Maria Felicita Garcia (1808–1836), letztere bekannt als Maria Malibran. Alle drei Kinder aus dieser Ehe gehörten zu den einflussreichsten Musikern, Sängern und Gesangspädagogen ihrer Zeit. Die älteren Geschwister wurden beide von ihrem Vater in Gesang ausgebildet und studierten Komposition. Pauline Viardot beherrschte schon als Kind vier Sprachen:[5] Spanisch, Französisch, Italienisch und Englisch. Außerdem wurde sie im Klavierspiel, in Komposition und Gesang ausgebildet.

Pauline Viardot erinnert sich später in einem Brief an Julius Rietz an ihre Kindheit und an den Musikunterricht:

> C'est mon père qui m'a appris la musique – quand je n'en sais rien, car je ne me rappelle pas le tems [sic] où je ne le savais pas. J'ai plusieurs gros cahiers pleins de solfèges, de canons et d'airs écrits pour moi. […] ma mère lui en a fait beaucoup – celles là sont en general jolies. […] Quand je veux travailler des airs difficiles et réellement utiles pour moi, je reviens à ceux que mon père a fait lorsque j'avais dix ans – je les chantais de bien peu plus mal qu'à présent.[6]

Am 14. Oktober 1829 erscheint in der *Correo literario y mercantil de Madrid* die Rezension eines Hauskonzerts bei Manuel Garcia (sen.) in Paris. Es wird von einem Auftritt der achtjährigen Pauline Garcia als Gesangssolistin berichtet. Der Wortlaut der Rezension gibt Anlass zur Vermutung, dass ihr Vater einen größeren direkten Einfluss auf ihre Gesangsausbildung hatte, als bisher angenommen wurde.

> A little before leaving Paris a magnificent dinner was given in his [Rossini] honour by the famous spanish singer Manuel García, who, as we have previously announced, is in the cited capital upon his return from Mexico. It is reported that the dinner was served all on silver, being attended by Rossini, his wife, Doña Isabel Colbran, Maestro Carrafa and others of much notoriety, Nourrit, leading tenor of the grand opera, and the Spanish musicians Aguado, Sor, Córdoba and León. After coffee he [Rossini] passed to the parlour where the piano was, upon which Rossini manifested his talent and brilliant im-

[5] Fitzlyon, April: *The price of genius – A life of Pauline Viardot.* London: John Calder 1964, S. 22.

[6] „Mein Vater hat mich die Musik gelehrt – wann, weiß ich nicht, da ich mich nicht an die Zeit erinnern kann, in der ich noch keine Musik gemacht habe. Ich habe mehrere große Hefte mit Solfège-Übungen, Kanons und Arien, die für mich geschrieben wurden. […] meine Mutter hat ihm viele komponiert – die alle schön sind. Wenn ich an einer schweren Arie arbeiten möchte, die wirklich nützlich für mich ist, dann greife ich auf diese zurück, die mir mein Vater machte, als ich zehn Jahre alt war – ich sang sie mehr oder weniger so gut wie heute." [Übersetzung: Marlen Hachmann.] Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz (Letters of Friendship [Continued]), in: *The Musical Quarterly* (1916) 2, No.1, S. 32–60, hier S. 37.

> agination. The sister of Señora Malibran (a girl of eight years) sang afterwards and surprised all of the audience, arousing ideas that she would come to be as celebrated as is her sister.[7]

Die Tatsache, dass Pauline Garcia so jung als Sängerin in Erscheinung getreten ist, widerspricht der bisherigen Annahme, dass sie bis zu dem Zeitpunkt im Jahr 1836, als ihre Schwester Maria Malibran starb, vorwiegend als Pianistin und Komponistin ausgebildet worden war. Erst danach soll sie auf Drängen ihrer Mutter hin in die Fußstapfen der Schwester getreten sein. Da ihr Vater bereits 1832 gestorben war, liegt die Vermutung nahe, dass zu der Zeit die Mutter und ihr Bruder für ihre Gesangsausbildung verantwortlich waren. Obiges Zitat zeigt aber, dass Pauline Garcia schon sehr früh gesangstechnisch geschult und auch als sich entwickelnde Sängerin öffentlich wahrgenommen wurde. Damit ist der Einfluss ihrer Mutter oder ihres Bruders auf ihre Gesangsausbildung keineswegs widerlegt, sondern vielmehr ergänzt.

Ihr Debüt als Opernsängerin machte sie 1837 in Brüssel und konnte in den darauf folgenden Jahren besonders große Erfolge auf Tourneen durch ganz Deutschland, in Paris und in London feiern. 1840 heiratete sie den Journalisten und Direktor des Théâtre Italien in Paris, Louis Viardot, der sie engagiert hatte. Wichtige Auftrittsorte in ihrer Laufbahn waren St. Petersburg, Berlin, London und Paris. Mit einer großen musikalischen Neugier studierte sie anlässlich ihrer ausgedehnten Konzertreisen und Gastspiele immer das jeweilige genuine Repertoire des Landes, einschließlich der Volkslieder, und brachte es in ihre Programme ein. Das italienische Repertoire blieb dabei ihr musikalisches Zentrum, das sie kontinuierlich erweiterte. Im Bolschoi-Theater in St. Petersburg gastierte Pauline Viardot für mehrere Saisons in der Zeit von 1843 bis 1853 mit einem italienischen Ensemble um den Tenor Giovanni Rubini. Ihre dortigen sensationellen Erfolge waren nicht nur ihren überragenden sängerischen und darstellerischen Fähigkeiten geschuldet, sondern gingen auch darauf zurück, dass sie mit der Interpretation russischer Werke in russischer Sprache als Mitglied eines italienischen Opernensembles dieser Musik ein Forum im eigenen Land verschaffte. Sie verstand es, sowohl eine einfühlsame Interpretation der russischen Kompositionen, die zu der Zeit ein Nischendasein führten, als auch eine akzentfreie Darbietung des russischen Textes auf die Bühne zu bringen und erregte damit großes Aufsehen.[8]

***

[7] *Correo literario y mercantil de Madrid*, 14. Oktober 1829. Zit. nach: Radomski, James: *Manuel García (1775–1832). Chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of romanticism.* Oxford: Oxford University Press 2000, S. 282–283.

[8] Mogl, Verena: Französische Primadonna mit russischer Seele – Pauline Viardot an der Italienischen Oper in Sankt Petersburg. In: *Zwoelf*, Zeitung der HfMT Hamburg, Ausgabe Nr. 6, 2010, S. 9.

Ihre Lehrtätigkeit nahm Pauline Viardot im umfangreichen Maß auf, als sie sich im Alter von 42 Jahren von den großen Bühnen zurückgezogen hatte. Wie bereits erwähnt wurde, ist es keineswegs sicher, wie viele Schülerinnen sie tatsächlich unterrichtete. Erfasst sind bisher einige derjenigen, die in ihren Memoiren oder Briefen über das Studium bei „der Viardot" berichteten, deren Auftritte in Presseberichten besprochen wurden oder die in anderen Kontexten in Erscheinung traten. Allen vorliegenden Berichten gemein ist der Enthusiasmus für ihre inspirierende, anspruchsvolle, engagierte und zugewandte Lehrerin.

Aglaja Orgeni (1842–1926), die einige Jahre bei Pauline Viardot studierte und zu diesem Zweck gar nach Baden-Baden übersiedelte, schrieb ihren Eltern nach den ersten Treffen mit Pauline Viardot:

> Heute früh waren wir mit Madame Schumann bei Madame García, die eine reizende, wahrhaft fürstlich eingerichtete Villa bewohnt. Madame Viardot ist nicht so häßlich als man sagt, aber eine eigentümliche Erscheinung, etwas Theaterprinzessin in Haltung, Toilette und dergleichen – ich fand in ihren Manieren die Französin.[9]

In einem anderen Brief berichtet sie:

> Heute nur von Madame Viardot […] Sie kam in weißem Tüll mit elf Volants, eine Reihe von Korallen um den schönen Hals und einen Kamm von Korallen in ihrem schönen Haar, also wie ein sechzehnjähriges Mädchen am ersten Ball, und doch kann niemand diese Frau von vierzig Jahren zu jugendlich gekleidet finden, es steht ihr eben. Sie besitzt die Schönheit der Genialität – der Ausdruck von Kraft und Geist in dem Gesicht, die Art, wie der Kopf auf dem Halse sitzt, und die ganze Gestalt, die herrliche Haltung, alles dies gibt ihrer Erscheinung etwas Großartiges.[10]

Die Grundlage für die gesangspädagogische Arbeit bildete Pauline Viardots eigene professionelle Gesangsausbildung durch die Mitglieder ihrer Familie, ihr Studium bei Anton Reicha, Charles Meysenberg und Franz Liszt, so wie ihre lange Bühnenlaufbahn als Sängerin auf den wichtigsten Bühnen Europas. Ihre Stimme hatte einen ungewöhnlich großen Umfang, so sang sie sowohl große Partien für Mezzosopran als auch Sopranpartien. Beispielsweise trat sie in der Partie der Donna Anna in Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* auf, als Norma in Vincenzo Bellinis gleich-

---

[9] Brand, Erna: *Aglaja Orgeni. Das Leben einer großen Sängerin. Nach Briefen, Zeitquellen und Überlieferung von Erna Brand. Mit Geleitwort von Dr. Ernst Leopold Stahl.* München: Beck 1931, S. 78. Zit. nach: Höft, Brigitte: Pauline Viardot-García in Baden-Baden. In: Ute Lange-Brachmann und Joachim Draheim (Hg.): *Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe*. Baden-Baden: Nomos 1999 (Baden-Badener Beiträge zur Musikgeschichte, Bd. 4.), S. 23–66, hier S. 26.

[10] Brand, Aglaja Orgeni, S. 99, zit. nach: Höft, Viardot in Baden-Baden, S. 26 [Kürzung durch Höft].

namiger Oper, als Fidès in *Le Prophète* und als Valentine in *Les Huguenots* von Giacomo Meyerbeer, als Rosina in *Il barbiere di Siviglia* von Gioachino Rossini oder als Desdemona in dessen Oper *Otello*. Als Orpheus in Christoph Willibald Glucks *Orphée et Euridice* und als Alceste in dessen gleichnamiger Oper war sie außerordentlich erfolgreich. Zusammen mit Hector Berlioz bearbeitete sie die Oper *Orphée* für die Wiederaufführung im Théâtre Lyrique und mit dem Erfolg des Werkes, der auch der Verkörperung der Rolle des Orphée durch Pauline Viardot geschuldet war, trugen sie zur Gluckrenaissance bei.[11] Nach 1863 trat sie im Rahmen von Konzerten auf oder erschien für kurze Gastspiele auf kleineren Bühnen wie Karlsruhe oder Weimar. 1870 sang sie die Uraufführung der *Altrhapsodie* von Johannes Brahms und übernahm das Werk in ihr umfangreiches, vielfältiges Liedrepertoire.

***

Mit ihrem Rückzug von der Bühne im Jahr 1863 verließ Pauline Viardot Frankreich aus politischen Gründen und ließ sich zusammen mit ihrem Mann Louis Viardot, ihren Kindern und dem eng mit der Familie befreundeten Iwan Turgenew in Baden-Baden nieder. Pauline Viardot war Anziehungspunkt für eine größere Gruppe von Schülerinnen, die vor allem in den Sommermonaten für ein intensives Studium in der Stadt Quartier bezogen. „Zur Zeit meines Aufenthaltes in Baden-Baden im Jahre 1869 waren gegen 30 andere Schülerinnen aus aller Herren Länder um Madame Viardot versammelt […].“[12] So beginnt ein Kapitel der *Erinnerungen* von Marianne Brandt über ein Geburtstagsständchen, das die Schülerinnen ihrer Lehrerin unter der Leitung von Johannes Brahms gaben.

Die Unterrichtsbedingungen in Baden-Baden waren günstig: Der kleine exquisite Badeort war attraktiv für das internationale Publikum aus den höheren Gesellschaftsschichten. Hier traf sich alles, was Rang und Namen hatte und sorgte dafür, dass der Kulturbetrieb florierte. Die Matineen, Konzerte und Operettenvorstellungen, die im privaten Konzertsaal – der „Tonhalle“ – auf dem Anwesen des Ehepaars Viardot stattfanden, waren ein Publikumsmagnet. Eine Einladung zu erhalten, galt als Privileg. Für die Schülerinnen von Pauline Viardot waren die Auftritte in diesen Konzerten Teil ihrer Ausbildung. Die Anfängerinnen konnten erste Bühnenerfahrungen sammeln und das Gelernte in einer realen Aufführungssituation erproben. Die erfahrenen Schülerinnen stellten dem Publikum ihre ausgereiften Interpretationen vor und nicht selten erwiesen sich diese Auftritte als Sprungbrett zu einem Enga-

---

[11] Vgl. Stier, Melanie: *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland – Formen kulturellen Handelns*. Hildesheim: Olms 2012, S. 150ff.

[12] *Neue Freie Presse*, 21. Mai 1919, Artikel von Marianne Brandt „Erinnerungen an Pauline Viardot“. Zit. nach: Höft, Viardot in Baden-Baden, S. 57f.

gement. Dabei war Pauline Viardot selbst häufig an den Aufführungen als Sängerin, Pianistin und Organistin beteiligt, sodass durch ihr eigenes Beispiel und durch das gemeinsame Musizieren vielfältige Lernprozesse ermöglicht wurden.

Pauline Viardot hielt das Konzertieren für einen methodisch wichtigen Faktor in der Ausbildung ihrer Schülerinnen – eine Einschätzung, die auch in den Memoiren von Marie Gallison belegt ist, einer Schülerin, die in den 1890er Jahren bei Pauline Viardot in Paris Unterricht nahm:

> Da erhielt ich eines Tages ein Telegramm mit der Anfrage, ob ich binnen acht Tagen in Rendsburg die Altpartie in Bachs Johannis-Passion singen könnte. Natürlich telegraphierte ich ab. Nie habe ich Mme. Viardot so böse gesehen, wie an dem nächsten Morgen, als ich ihr das Telegramm zeigte. Sofort zwang sie mich zum Telegraphenamt zu gehen und eine Zusage zu schicken. Dann bekam ich eine lange Strafpredigt! Drei Lehrstufen müßte jeder Künstler durchmachen, die letzte und größte davon sei das Publikum. Nun hätte der liebe Gott mir diese geschickt und ich wiese sie ab![13]

Die Sonntagsmatineen und Operettenaufführungen, die Pauline Viardot in Baden-Baden veranstaltete, waren sehr erfolgreich und die Operettenabende im Château enchanté – die Villa von Iwan Turgenew diente unter diesem Namen eine Zeit lang als Operettenbühne – wurden vom Publikum besonders geschätzt. Die Stücke waren geistreich und witzig und voller Anspielungen auf das politische Tagesgeschehen. Pauline Viardot vertonte die von Iwan Turgenew verfassten Libretti, sie inszenierte, dirigierte und begleitete am Klavier. Die Mitwirkenden waren ihre Schülerinnen, Kinder und befreundete Musiker, sogar Iwan Turgenew selbst war als Darsteller zu sehen und je nach Besetzungsmöglichkeiten stand Pauline Viardot ebenfalls mit auf der Bühne. Clara Schumann berichtet am 3. Oktober 1867 an Johannes Brahms:

> Frau Viardot hat 3 kleine Operetten geschrieben, wovon sie zweie mit ihren Kindern und Schülern aufgeführt hat. […] Mit welchem Geschick, feinsinnig, anmuthig, abgerundet das Alles gemacht ist, dabei oft amüsantester Humor, das ist doch wunderbar! Die Texte sind von Turgenjew, der auch mitspielte, und kaum hat sie das alles aufgeschrieben, spielt es nur so aus Skizzen-Blättern! Und wie hat sie das einstudirt, die Kinder sind bezaubernd, der Junge ein wahres Komiker-Genie! Überall in der Begleitung hört man die Instrumentation heraus – kurz ich fand wieder bestätigt, was ich ja immer gesagt, sie ist die genialste Frau, die mir je vorgekommen.[14]

---

[13] Gallison, Marie: *Aus meinem Leben in zwei Welten*. Kaiserswerth: Buchhandlung der Diakonissenanstalt Kaiserswerth 1929, S. 136.

[14] Brief von Clara Schumann an Johannes Brahms vom 3. Oktober 1867. Zit. nach: Borchard, Beatrix: Zwei Musikerinnen – zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und

Das ausgesuchte und einflussreiche Publikum der Tonhalle Viardot hielt sich vor allem in den Sommermonaten in der Stadt auf. König Wilhelm von Preußen, dessen Frau Königin Augusta und Otto von Bismarck gehörten dazu sowie weitere prominente Persönlichkeiten aus Adel und Politik. Literaten auch aus dem Kollegen- und Freundeskreis von Iwan Turgenew, u.a. Theodor Storm oder der Journalist und Maler Ludwig Pietsch waren regelmäßig zu Gast. Anton Rubinstein, Clara Schumann und der Dirigent Julius Rietz traten hier auf oder waren als geladene Gäste im Publikum. Pauline Viardot selbst trug ebenfalls regelmäßig als Sängerin und Pianistin oder auch als Organistin zu den Programmen bei – im Konzertsaal hatte sie die wertvolle Cavaillé-Coll-Orgel aus ihrer Pariser Wohnung installieren lassen.

Aus privater Korrespondenz, Tagebuchaufzeichnungen und Zeitungsberichten erfahren wir, dass zu den Schülerinnen aus dieser Zeit Aglaja Orgeni, Marianne Brandt, Natalie Serger, Anna und Julie von Asten, Anna von Baillodsz, Magdalene Murjahn, Marie Hasselmans und Karen Holmsen zählten. Die Schülerinnen wurden von Pauline Viardot in verschiedener Weise protegiert. Sie kümmerte sich nicht nur um Auftrittsmöglichkeiten in ihren eigenen Veranstaltungen, sie wusste sie ebenfalls in öffentlichen Konzertsälen und Opernhäusern unterzubringen. Außerdem nutzte sie ihr gut gepflegtes europaweites Musikernetzwerk, um hilfreiche Kontakte herzustellen und die Laufbahn ihrer Schützlinge zu fördern. Für Karen Holmsen schrieb sie am 17. April [o. J.] aus Karlsruhe[15] eine Empfehlung an den britischen Dirigenten Henry Leslie:

> My dear Mr. Leslie,
> Allow me to introduce to you Mad.lle Karen Holmsen, a pupil of mine, who has been primadonna in Weimar for three years. She wishes to make herself known in England, and begs me to give her a few useful letters – Of course your name is one of the first I think of. Please receive M.lle Holmsen (a perfect lady) as she deserves and when you have heard her, I am certain you will try to be useful to her. She has a fine mezzo Soprano and has had great success lately in Rotterdam. I hope she will do well in England if the artists take some interest in her. Pray do what you can – and receive my best thanks and kind regards
> Pauline Viardot
> Please do remember me kindly to Mrs Leslie.[16]

Pauline Viardot. In: Lange-Brachmann und Draheim, Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe, S. 71–94, hier S. 89.

[15] Anhand der Ortsangabe könnte der Brief auf den Zeitraum November 1868 bis März 1869 datiert werden. Pauline Viardot bezog zu der Zeit in Karlsruhe Quartier anlässlich der Aufnahme eines Kunststudiums ihrer Tochter Claudie an der Karlsruher Kunstakademie.

[16] Brief von Pauline Viardot an Henry Leslie, Royal College of Music London, MS 4090, f. 107.

Magdalene Murjahn studierte im Sommer 1868 für drei Monate in Baden-Baden bei Pauline Viardot und trat dort in Konzertveranstaltungen auf. Sie hatte besonders mit dem Ziel, die Geläufigkeit der Stimme, also die Koloraturfähigkeit zu entwickeln, das Studium bei Pauline Viardot aufgenommen. Aus einem Brief der Lehrerin an die Schülerin vermutlich aus dem Jahr 1869, kurz nachdem das Theater Karlsruhe der noch in Schwerin engagierten Sängerin ein vorteilhaftes Engagement angeboten hatte, geht hervor, wie sehr Pauline Viardot Anteil an der beruflichen Laufbahn ihrer Schülerin nahm. Dass Pauline Viardot das Engagement direkt vermittelt hat, ist nicht lückenlos zu belegen, die Vermutung liegt jedoch nahe, dass das Theater zumindest im Kontext der Salonkonzerte auf die Schülerin aufmerksam wurde.

> Mein liebes Frl. Murjahn!
> Kommen Sie doch nach Karlsruhe – geben Sie ein paar Gastrollen, und die ganze Geschichte, das Engagement wird sich machen, wie Sie es wünschen. Ich rathe es Ihnen in Ihrem eigenen Interesse – so lange Sie im Norden bleiben, werden Sie unbekannt bleiben. Kommen Sie nur, antworten Sie mir schnell – Alles wird gut gehen – kommen Sie nur!
> In Eile Ihre ergebene
> Pauline Viardot.[17]

Magdalene Murjahn trat am 18. Mai 1869 in Karlsruhe in der Rolle der Rosina in *Il barbiere di Siviglia* von Rossini auf und hatte großen Erfolg.[18] Hierzu lautete die Rezension in der *Badischen Landeszeitung*:

> Den Sieg der Woche errang, und zwar in glänzender Form, Fräulein Magdalene Murjahn von Schwerin als Rosine und Susanne: hier ist neben der Technik der vollste Seelenausdruck vertreten; die Koloratur ist nur der Rahmen für die ächte Empfindung – und das ist das Rechte. Diese Eigenschaften zeigten sich gleich bei der ersten, vielleicht im Übermaß verbrämten Arie der Rosine; immer blickte aus dem reichen Schmuckwerk die warme bewegte Mädchenseele; dabei waren die Gesangsschwierigkeiten in einer Weise überwunden, wie man dies in Deutschland gar nicht häufig trifft.[19]

Mit Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870 zog die Familie Viardot zusammen mit Iwan Turgenew nach London und nach Ende des Krieges zurück nach Paris und verkaufte ihr Anwesen in Baden-Baden. Pauline Viardot unterrichtete von

---

[17] Koelle, Magdalene (geb. Murjahn): *Erinnerungen an Pauline Viardot.* Karlsruhe [ohne Verlagsangabe] 1892. Zit. nach: Lange-Brachmann und Draheim, Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe, S. 98.

[18] Ebd.

[19] *Badische Landeszeitung*, 23. Mai 1869. Zit. nach: Lange-Brachmann und Draheim, Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe, S. 110.

1871 bis 1875 am Conservatoire de Paris[20] sowie weiterhin privat in ihrer Wohnung in der Rue de Douai. Auch in ihrer Wohnung am Boulevard St. Germain, in der sie nach dem Tod von Louis Viardot und Iwan Turgenew im Jahr 1883 lebte, gab sie Gesangsstunden.

***

Die Grundlage der Gesangstechnik von Pauline Viardot war in der Tradition des Belcanto verwurzelt, was sie auch in ihrem Unterricht vermittelte: Schülerinnen wurde ihr Unterricht speziell für das Koloraturstudium empfohlen.[21] Inhalt der Stunden war nicht nur die Vermittlung aller Komponenten der Gesangstechnik, sondern auch musiktheoretische Themen und Schauspiel.

Darüber hinaus hat sie sich allem Anschein nach auch für die Entwicklung der Gesangstechnik interessiert, ein Thema, dem sich auch ihr Bruder Manuel Garcia als Gesangspädagoge maßgeblich widmete. Beide Geschwister gehörten zu den letzten Vertretern der Belcanto-Sänger. Sie standen miteinander in schriftlichem Austausch[22] und ihre Briefe sind sehr aufschlussreich in Bezug auf didaktische Probleme, methodische Lösungswege und stilistische Fragestellungen vor allem den Registergebrauch bei Tenor und Sopran betreffend.

Neben diesen und anderen Briefen stellen Tagebucheintragungen und Memoiren der Beteiligten sowie die verwendeten und zu dem Zweck selbst komponierten Lehrwerke die schriftlich fixierten Dokumente dar, die Rückschlüsse darüber erlauben, was als pädagogische Arbeit im Unterrichtsraum überwiegend mündlich überliefert wird. Im Falle Pauline Viardots steht hier das zwischen 1880 und 1890 herausgegebene Lehrwerk *Une heure d'étude. Exercises pour la voix de femme*,[23] ein Lehr-

---

[20] Es gibt verschiedene Angaben zum Zeitpunkt der Aufnahme ihrer Tätigkeit am Konservatorium. Yvette Sieffert-Rigaud bezieht sich auf die Veröffentlichung in der *Gazette Musicale*, die erst 1872 die Klasse von Pauline Viardot erwähnt. Vgl. Sieffert-Rigaud, Yvette: *Pauline Viardot. Mythe et Realité*. Diss. Université de Rouen 1991, S. 277. Ernest Glaeser gibt an, dass sie von 1871 bis 1875 am Konservatorium tätig war. Vgl. Glaeser, Ernest: *Biographie nationale des contemporains*. Paris: Glaeser 1878, S. 221.

[21] Koelle, Erinnerungen, S. 36f., 45–49, 52f., 56f. In: Lange-Brachmann und Draheim, Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe, S. 95.

[22] Briefe von Manuel Patricio Garcia an Pauline Viardot-Garcia, Papiers de Pauline Viardot, Bibliothèque Nationale de France, NAF 16272–16278. Zit. nach: Radomski, James (Hg.): *Voice Prints*. Bulletin of the New York Singing Teachers Association (NYSTA), S. 4–7, http://www.harmonicorde.com/ voiceprints_07.5_Nov-Dec_07.pdf [Stand: 12.11.2014].

[23] Viardot, Pauline: *Une heure d'étude. Exercises pour la voix de femme*. Paris: Heugel & Fils 1880, VWV Nr. 1001. Siehe auch: Heitmann, Christin: *Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches*

werk in zwei Bänden, im Vordergrund. Es stellt eine methodisch aufgebaute Etüdensammlung dar, die Pauline Viardot für die gesangstechnische Ausbildung ihrer Schülerinnen komponierte und ist damit die wichtigste Quelle, anhand derer sich grundsätzliche methodische Vorgehensweisen nachvollziehen lassen. In ihrer Edition *École classique du chant*,[24] einer umfangreichen, kommentierten Ariensammlung, finden sich zahlreiche Interpretationshinweise, die auch für die Analyse ihrer künstlerischen Arbeit mit ihren Studentinnen von Bedeutung sein können. Schließlich bildet die Berichterstattung in der Presse über die künstlerische Arbeit der Schülerinnen eine weitere Quelle für die Einordnung und Bewertung ihrer Unterrichtstätigkeit, und nicht zuletzt sind die Urteile ihrer Freunde und Kollegen diesbezüglich von großem Interesse. Von Clara Schumann ist folgende Einschätzung der Arbeit ihrer langjährigen Freundin überliefert, die pointiert einen Eindruck von Pauline Viardots künstlerischer Herkunft und ihrem Charakter vermittelt: „Es müßte ein vollkommen talentloses Wesen sein, das bei dem Unterricht der Viardot nicht auch etwas von dem Spiritus der Garcia wegbekäme."[25]

Anhand einer Rezension der *Daily News* über einen Auftritt Pauline Viardots in London kann ein Aspekt ihrer Gesangskunst, auf den ich im Folgenden näher eingehen möchte, gezeigt werden. Am 29. April 1856 schrieb die *Daily News* über Pauline Viardots Interpretation der Bravourarie „Mi paventi il figlio indegno" von Carl Heinrich Graun:

> At this concert, there was one of those novelties which ought to be more frequently met with – the bravura air from the Britannico of Graun, the celebrated chapel-master to Frederick the Great a hundred years ago. For the revival of this forgotten morceau we are indebted to Madame Viardot, by whom it was sung. It belongs to the part of Agrippina, the mother of the Emperor Nero, and is an outburst of the hate and fear which she felt towards her atrocious son. It is a grand old song, in a style that is now quaint and antiquated, being full of roulades and divisions of enormous difficulty, by which, however, violent and impetuous passion is strongly expressed. Madame Viardot's execution was

---

Werkverzeichnis (VWV), Hochschule für Musik und Theater Hamburg, seit 2012, http://www.pauline-viardot.de/ Werkverzeichnis.htm [Stand: 20.01.2014]. Für diese Arbeit wurde die deutsche Ausgabe benutzt: Viardot, Pauline: *Gesangsunterricht. Übungen für die Frauenstimme*. Berlin: Bote & Bock [ca. 1910].

[24] Viardot, Pauline: *École classique du chant*. Siehe auch: Heitmann, Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.

[25] Borchard, Beatrix: *Multimediale Präsentation „Pauline Viardot"*, http://mugi.hfmt-hamburg.de [Stand: 27.03.2014].

> nothing less than marvellous – it was a specimen of the finished vocalisation of the Italian school which is rarely met with among the singers of the present day.[26]

An diesem Bericht und seiner Einschätzung des Auftritts der Sängerin ist auffallend, dass die gesangstechnische Vollendung allgemein mit der makellosen Darbietung von Koloratur im Speziellen gleichgesetzt und dieses gleichzeitig als das Synonym für die vollendete Ausführung der italienischen Schule gesehen wurde. Der Text wirft ein Schlaglicht auf Pauline Viardots gesangstechnischen Hintergrund. Durch ihr Aufwachsen in der Sängerfamilie Garcia, welche weltberühmt war für ihren bedeutenden künstlerischen Einfluss auf die Gesangswelt, sei es auf der Bühne oder im Unterrichtsraum, wurde sie früh mit dem italienischen Gesangsstil des 17. bis 19. Jahrhunderts, den wir heute Belcanto nennen, vertraut gemacht. Dieser Begriff, der erst am Ende dieser Epoche geprägt wurde, ist derart im Sprachgebrauch verankert, dass er trotz seiner zuweilen missverständlichen Vielschichtigkeit nicht umgangen werden kann. Der ausgezierte Gesang gilt als Merkmal dieses Stils und hatte in der späten Phase bei den Komponisten Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini oder Giuseppe Verdi die Funktion der Umsetzung eines emotionalen Zustandes in Musik und war damit dramaturgisches Instrument der Komponisten und der Interpreten. Viele Interpreten haben an der Entwicklung dieses Ausdrucksmittels mitgewirkt, nicht zuletzt Pauline Viardot selbst, ihre Schwester Maria Malibran und ihr Vater Manuel Garcia. Von Sängern wurde erwartet, selbst eigene Verzierungen und Kadenzen zu komponieren. Der Interpret stellte seine sängerischen Qualitäten und seinen kompositorischen oder improvisatorischen Einfallsreichtum vor, ein Ziel war es dabei, dem Publikum die emotionale Verfassung der Figur, die er verkörperte, näherzubringen.

Darüber hinaus waren die Anforderungen, die dieser Stil an die Sänger stellte, auch ein gesangspädagogisches Mittel, um die Stimme auszubilden. Mit dem Training zur stilistisch sicheren Ausführung der Koloratur und der Triller lernten Sänger nicht nur die Beherrschung der Virtuosität, sondern auch weitere gesangstechnische Fertigkeiten, die über die Beherrschung der Koloratur hinausgehen. Sehr vereinfacht dargestellt sind zwei Parameter besonders wichtig, um virtuose Koloratur singen zu können: ein gewisser Grad an körperlicher Energie, zusammenwirkend mit Flexibilität. Dabei kann die Koloratur gleichzeitig Ziel und Mittel zum Zweck sein, denn während des Trainings werden grundsätzlich wichtige Basisfunktionen des Singens geübt, wie zum Beispiel die Entwicklung des Stützvorgangs – das Führen des Atems – und die Flexibilität des Kehlkopfes bei der richtigen Einstellung des Widerstandes, den die Stimmfalten dem Atemdruck bieten müssen. Die hohe Geschwindigkeit, in

[26] *Daily News*, 29. April 1856, S. 4. Rezension des philharmonischen Konzerts am 28. April 1856. Zit. nach Stier, Viardot in Großbritannien und Irland, S. 219.

der diese Vorgänge ausgeführt werden müssen, bietet die Chance, die Vorgänge geschehen zu lassen, um Verspannungen und Verkrampfungen zu vermeiden.

Die Erlangung der Geläufigkeit war eines der zentralen Unterrichtsthemen bei Pauline Viardot. Auffällig ist hierbei, dass über die Koloratur selbst keine theoretische Anmerkung zu finden ist. Allein die Anzahl an Koloraturübungen – sie nehmen ungefähr drei Viertel des Gesamtumfangs der Übungen ein – lässt darauf schließen, dass das Studium der Gesangstechnik auch anhand von Geläufigkeitstraining absolviert wurde, eine Selbstverständlichkeit, die keiner Erklärung bedurfte.

Pauline Viardot pflegte hierbei eine intensive Betreuung ihrer Schülerinnen: Sie kamen, wie aus den Erinnerungen von Aglaja Orgeni und Magdalene Murjahn hervorgeht, mehrere Male in der Woche für jeweils eine halbe Stunde zum Unterricht. Magdalene Murjahn beschreibt die außerordentlich große musikalische Vielfalt, die Pauline Viardot ihren Schülerinnen durch ihre abwechslungsreichen Kompositionen angedeihen ließ.

> Im Juni 1868 begannen denn auch die interessanten Stunden bei der Viardot. Sie gab mir für meine Parthien die geschmackvollsten, gewähltesten Coloraturen an; unzählige reizende Kadenzen komponirte sie in der Stunde, so daß man bei jeder Wiederholung der Oper neue Abwechslung bringen konnte. Ungemein erfinderisch wusste sie jeder Schülerin wieder andere Fiorituren aufzuschreiben.[27]

Auch bei Marie Gallison findet man für das eben Dargestellte ein anschauliches Beispiel. Sie hat ihrer 1929 erschienenen Biographie einige detaillierte Unterrichtsbeschreibungen beigefügt, die auf beachtenswerte methodische Details in Pauline Viardots Unterricht hinweisen. Marie Gallison stammte aus Lübeck, hatte in Frankfurt bei Julius Stockhausen studiert und war Pauline Viardot von deren ältester Tochter Louise Héritte-Viardot empfohlen worden. Sie sah sich mit Beginn des Studiums bei Pauline Viardot mit grundsätzlich neuen Anforderungen konfrontiert. Das Ziel des Unterrichts war, so ihre Erinnerung, eine von Pauline Viardot diagnostizierte Schwerfälligkeit in ihrer Altstimme durch Leichtigkeit in der Tongebung, Flexibilität in der Koloratur und Hinzugewinnung von Tönen in der Höhe zu ersetzen. Um diese Ziele zu erreichen, ließ Pauline Viardot ihre Schülerin zu Anfang lediglich Arien von Rossini, Donizetti und Bellini singen und verlangte Geläufigkeit in Etüden, die sie stets im Originaltempo vorspielte. Im nächsten didaktischen Schritt wählte sie Koloraturarien von Händel und Bach, die in Martellatokoloratur zu singen waren, sowie Lieder. Auch hier verlangte sie schnelle Auffassungsgabe und die Bewältigung eines großen Umfangs an Repertoire pro Stunde.

[27] Koelle, Erinnerungen. Zit. nach: Höft, Pauline Viardot in Baden-Baden, S. 95.

Martellatokoloratur ist nach Einschätzung von Franziska Martienssen-Lohmann eine weitere mögliche musikalische Artikulation neben der Legato- und der Staccatokoloratur. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass jeder Ton der Koloraturkette durch einen kleinen Atemimpuls vom Zwerchfell mit einem Schweller artikuliert wird. Dabei wird die Legatolinie nicht aufgegeben, aber das schmissige Abrollen in großer Geschwindigkeit wird ein wenig gebremst. Martienssen-Lohmann verlangt aus stilistischen Gründen für Bach und Händel die Martellatokoloratur und hebt ihre stimmerzieherische Bedeutung in Bezug auf die Feinabstimmung zwischen Rand- und Vollschwingung einer Stimme hervor.[28]

Pauline Viardot machte ihre Schülerin mit französischem und italienischem Repertoire aus verschiedenen Epochen bekannt, auch aus dem Barock, und empfahl den Besuch der Bibliothek des Konservatoriums, um dort aus den Manuskripten des Archivs Abschriften von Arien alter Meister wie Jean Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully, Antonio Cesti, Antonio Lotti oder Giacomo Carissimi anzufertigen. Ein Unterrichtsbericht zum Koloraturtraining von Marie Gallison lautet:

> Sie [Pauline Viardot] spielte schnell einige Arpeggien, nahm die Hände vom Klavier und bestimmte: „Singen Sie das.“ „Das kann ich nicht“, erwiderte ich. „Passen Sie gut auf“, damit spielte sie die gebrochenen Akkorde noch einmal. „Nun singen Sie.“ Ich aber bat sie doch etwas langsamer zu spielen. „Nein, nein, Sie müssen lernen sich schnell zu konzentrieren und dürfen nicht so faul sein.“ Sie spielte in demselben Tempo die Akkorde, bis ich sie zitternd und zagend wirklich singen konnte „Was sind Sie doch für eine dumme Gans“, erklärte sie dann, „aber ich werde Sie schon kriegen.“[29]

***

Folgende Beispiele aus der Etüdensammlung von Pauline Viardot zeigen die Vielseitigkeit, mit der sie das Koloraturtraining vollzog. Die an der Bewegung des Kehlkopfs beteiligten Muskeln müssen dazu einen immer wiederkehrenden, klein strukturierten Bewegungsablauf ausführen.

Sie schreibt dazu:

> Diese Übung soll langsam, sehr gebunden und mit halber Stimme studiert werden. Sobald die Intonation eine feste ist, muss man das Tempo fortschreitend bis zur größtmöglichen Schnelligkeit beschleunigen. Fühlt man Steifheit, einen gewissen Widerstand in der Kehle, so soll man aufhören und nach einiger Ruhe wieder beginnen.[30]

---

[28] Martienssen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen.* Zürich: Atlantis Verlag 1956, S. 221f.

[29] Gallison, Aus meinem Leben, S. 118.

[30] Viardot, Gesangsunterricht, S. 32.



Notenbeispiel 1: Pauline Viardot, *Gesangsunterricht. Übungen für die Frauenstimme*. Etüde o. T., S. 32, T. 1–3

Mit dieser anspruchsvollen Übung studiert die Sängerin differenzierte Bewegungen der Kehle, die einem Triller zu ähneln scheinen, aber jeweils auf den unbetonten Zählzeiten eine Tonhöhenvariation verlangen. Die Kreuze unter diesen Noten weisen auf die weitere mögliche Schwierigkeit hin, die Töne sauber zu intonieren. Die nachfolgenden Übungen bieten eine große Anzahl an Variationen. Schritt für Schritt werden neue Schwierigkeiten eingeführt, so wechselt zum Beispiel der Rhythmus bei der Akzentverschiebung zwischen binärer und ternärer Takteinteilung:



Notenbeispiel 2: Pauline Viardot, *Gesangsunterricht. Übungen für die Frauenstimme.* Etüde o. T., S. 34, T. 8–10

Das folgende Beispiel ist eine kleine Zusammenfassung mehrerer zuvor trainierter Anforderungen – der Rhythmus ist nochmals verändert, der Ambitus vergrößert und im dritten Takt wird das Tongeschlecht gewechselt:



Notenbeispiel 3: Pauline Viardot, *Gesangsunterricht. Übungen für die Frauenstimme.* Etüde o. T., S. 35, T. 18–21

Das Ziel der Übungen ist stets, durch die hohe Anzahl an Variationen eine möglichst große Flexibilität zu erreichen.

Die letzte Übung im ersten Band ist „eine Violinstelle aus dem Beethovschen Septett."[31] Die Koloraturketten sind den Gesangsetüden stilistisch und im technischen Anspruch sehr ähnlich.



Notenbeispiel 4: Pauline Viardot, *Gesangsunterricht. Übungen für die Frauenstimme.* Etüde o. T., S. 39, T. 13–15

Hier wird nochmals die Wertung, die Pauline Viardot der Virtuosität in der Vokalmusik beimaß, deutlich. Damit stand sie ganz in der Tradition des Belcanto. Für Instrumentalisten ist es noch heute selbstverständlich, die Virtuosität als Teil ihrer Profession zu betrachten – die Geige, deren Melodie an dieser Stelle von der Gesangsstimme übernommen wird, ist eines der Instrumente, die dafür prädestiniert sind. In Bezug auf die Vokalmusik setzt sich dieses Selbstverständnis in der Lehre erst

[31] Ebd., S. 39. Es handelt sich vermutlich um das Septett in Es-dur op. 20 für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass.

nach und nach wieder durch, weshalb den heutigen Leser und Benutzer von Pauline Viardots Etüdensammlung vielleicht die gedachte Nähe von Vokal- und Instrumentalmusik und die Schwerpunktsetzung auf die Virtuosität überraschen mag.

***

Der Ausgleich der Register, also einen nicht hörbaren Übergang vom einen in das andere Register zu erreichen und darüber hinaus eine Angleichung der Klangqualität zu vollziehen, gehörte ebenfalls zu Pauline Viardots eigenen gesangstechnischen Fertigkeiten. Ihr sängerisches Niveau wurde auch in Bezug auf diesen Aspekt gepriesen. In der Zeitschrift *The Musical World* schreibt ein Rezensent zu ihrem Auftritt am 28. Juni 1851 in seiner Kritik:

> Madame Viardot can do anything with her voice, and is equally a mistress of the cantabile and bravura […]. Her facility is prodigious, and the ease with which she mingles the higher and lower registers of the voice, in her cadenzas, although sometimes abused as a medium of effect, cannot be too much admired.[32]

Die Ausbildung der Register der Stimme war somit ebenfalls ein weiteres wichtiges Thema, das Pauline Viardot in ihrem Lehrwerk *Une heure d'étude* methodisch aufbereitete.[33]

Aus der Perspektive der modernen Stimmforschung erklärt, gibt es zwei Funktionen der Tonerzeugung in der menschlichen Stimme, die Bruststimmregister und Kopfstimmregister, bzw. Modalregister und Falsettregister genannt werden. Der Begriff Register beschreibt ein Phänomen, das am Oszillator des Organs Stimme entsteht: im Kehlkopf und an den Stimmfalten. Das Organ Stimme fasst Töne zusammen, die „in nahezu identischer phonatorischer Qualität"[34] gebildet werden können. Vom heutigen Forschungsstand aus gesehen könnte man das Phänomen der Register sehr verkürzt so beschreiben: Die Änderung der Parameter Schwingungsfrequenz, schwingende Masse und Schlussphase der Stimmfalten machen den deutlich hörbaren Klangunterschied zwischen den Registern bzw. zwischen den Funktionen aus. In der Bruststimmfunktion ist die Schwingungsfrequenz langsam, die Stimmfalten schwingen in ihrer vollen Masse und die Schlussphase ist vollständig. Sind die Stimmfalten in der Kopfstimmfunktion stärker gespannt, so ist die Schwingungsfre-

[32] *The Musical World* (1851), vol. 29, 28. Juni 1851, S. 409f. Den Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Melanie von Goldbeck.

[33] Viardot, Gesangsunterricht, S. 4–6.

[34] Sundberg, Johan: *The science of the singing voice*. Dekalb: Northern Illinois University Press 1989, S. 49f.

quenz höher und die schwingende Masse nimmt ab, da nur die Ränder der Stimmfalten schwingen. Dabei ist die Schlussphase unter Umständen nicht mehr vollständig.[35] Das Organ Stimme variiert innerhalb einer Funktion oder eines Registers lediglich ein wenig bei dem Wechsel der Tonhöhen, indem es die Spannung der Stimmfalten ändert. Kommt eine solche Einstellung des Apparates an ihre physischen Grenzen, muss sie grundsätzlich geändert werden. Der Kehlkopf vollzieht eine Kippbewegung so dass die Muskulatur in einen neuen Grundtonus versetzt wird und sich somit neu anpassen kann, zum Beispiel an veränderten Luftdruck einhergehend mit veränderter Tonhöhe. Sängerinnen und Sänger versuchen durch das Training die Bewegungsabläufe, die den Wechsel steuern, zu differenzieren, so dass sie feiner, eleganter und ökonomischer werden. Ähnlich wie bei der Koloratur kommt dem richtigen Dosieren des Atemdrucks gegen den Widerstand der Stimmfalten eine große Bedeutung zu. Während zu der Ausführung von Koloraturen in *Une heure d'étude* wie schon erwähnt keine Hinweise zu finden sind, gibt es zum Atmen hingegen genauere Anweisungen:

> Die Schülerin muss sehr langsam, sehr tief durch die Nase bei geschlossenem Munde athmen, und den Athem einen Augenblick zurückhalten, ehe sie jede ihrer Übungen beginnt. Man kann es nicht genug üben, sich nicht genug daran gewöhnen, langen Athem durch die Nase zu schöpfen. Das Athmen durch die Nase ist in vieler Hinsicht vortheilhaft. Vorerst kommt die Luft weniger kalt in den Luftröhrenkopf und trocknet denselben nicht aus. Dann umgeht man, den Mund ohne Nothwendigkeit zu öffnen und das so peinliche und unmusikalische Geräusch des Blasebalgs hören zu lassen. Später, wenn man gezwungen ist, in kurzer Zeit viel Athem zu schöpfen, wird man die Lippen öffnen, so dass man durch die Nase und durch den Mund zugleich athmet. Wichtig aber bleibt es, sich zuerst daran zu gewöhnen den Athem durch die Nase zu nehmen.[36]

Diese Ausführung könnte dahingehend interpretiert werden, dass hier, neben den diskutierten Stilfragen und Vorteilen in Bezug auf die Stimmpflege, eine Schulung des Stützvorgangs beabsichtigt ist. Die Anmerkung, man solle durch die Nase einatmen und den Atem kurz zurückhalten, bevor man ansetzt zu singen, wäre in dem Fall primär als Schulung des Stützvorgangs zu verstehen. Der Begriff Stütze bezeichnet das dynamische Wechselspiel des Atemvorgangs mit der Kehlkopffunktion. Dabei akzentuiert der Begriff die Kinästhesien im Rumpf, also die vom Sänger wahrnehmbaren und differenzierten Atmungsspannungen im Bauch- und Brustbereich. Die Muskelgruppen, die für die Ausatmung zuständig sind, arbeiten gegen eine inspira-

---

[35] Seidner, Wolfram: *Das ABC des Singens*. Berlin: Henschel 2007, S. 71–78.

[36] Viardot, Gesangsunterricht, S. 2.

torische Gegenspannung. Damit wird der Atemstrom gegen den Kehlkopf gesteuert.[37]

Dazu schreibt der Phoniater und Sänger Wolfram Seidner: „Das Wechselspiel zwischen Atemdruck und Kehlkopfspannung […] ist als einer der zentralen Vorgänge des Singens zu betrachten."[38] Den drei angesprochenen Themenbereichen in *Une heure d'étude* – Einatmung und Vorbereitung der Stütze, Geläufigkeit und Registerausgleich – könnte eine weitere immanente Absicht gemeinsam sein, nämlich die, das oben zitierte Wechselspiel zwischen Atemdruck und Kehlkopfspannung auszubilden.

Mit der besonderen Schulung der Einatmung hat Pauline Viardot womöglich einen weiteren Effekt erzielen wollen. Von verschiedenen Autoren ist der Zusammenhang zwischen Einatmung und einer erwünschten Tiefstellung des Kehlkopfes durch das Vorhandensein körperlicher reflektorischer Zusammenhänge geäußert worden.[39] Diese Einstellung des Stimmapparats hat unter anderem eine Abdunkelung des Stimmklangs zur Folge, Manuel Garcia (jun.) hat dieses Phänomen in seiner 1840 erschienenen *Mémoire sur la voix humaine* ausführlich beschrieben. Er nennt diese Klangfarbe hier „Dunkles Klanggepräge" oder auch „Voix sombrée"[40] Seine theoretischen Studien – er entwickelte das Laryngoskop und untersuchte damit die Bewegungen der Stimmlippen bei der Phonation – beeinflussten seinen Unterricht. Seine Studien und sein Unterricht bildeten eine Basis für die wissenschaftliche Herangehensweise an die Gesangspädagogik. Die Geschwister hatten in ihrem langen Berufsleben einen bedeutenden Anteil an der Weiterentwicklung einer Gesangskultur, deren klangliche Ideale starke Veränderungsprozesse durchliefen. Pauline Viardot setzte sich sowohl als Sängerin als auch als Gesangspädagogin mit den daraus resultierenden veränderten stimmlichen Ansprüchen auseinander.

Mit ihrem Lehrwerk verfolgte sie nicht nur methodische Ziele, vielmehr kann es auch als ein ästhetischer Standpunkt gelesen werden im Kontext der sich wandelnden Stimmideale und der damit verbundenen Abkehr von der stimmlichen Virtuosität.

---

[37] Seidner, ABC des Singens, S. 63–66.

[38] Ebd., S. 64.

[39] Husler, Frederick und Rodd-Marling, Yvonne: *Singen*. Mainz: Schott 1965, S. 89; Martienssen-Lohmann, Der wissende Sänger, S. 169.

[40] Garcia, Manuel jun.: *École de Garcia. Traité complet de l'Art du Chant en deux parties.* Paris und London: Chez l'Auteur, 1847–1851. Es wurde die deutsche ungekürzte Ausgabe verwendet: Garcia, Manuel: *Garcias Schule oder die Kunst des Gesanges, in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt von Manuel Garcia, Sohn*. Übersetzung: C. Wirth. Mainz: B. Schott's Söhne (Nr. 6193), S. 13f.

Als achtzehnjährige Debütantin stand Pauline Viardot noch gemeinsam mit Giovanni Battista Rubini (1795–1854), einem italienischen Tenor auf der Bühne, der, ähnlich wie ihr Vater, die Gesangstradition des Belcanto vertrat, arbeitete später jedoch mit Komponisten wie Hector Berlioz, Charles Gounod, Charles-Camille Saint-Saëns, Giacomo Meyerbeer und auch Robert Schumann zusammen und übte einen großen Einfluss auf diese Komponisten aus. Richard Wagner konsultierte sie ebenfalls, um Partien seiner Opern mit ihr durchzugehen.

Camille Saint-Saëns schrieb in seinem Nachruf auf Pauline Viardot am 5. Februar 1911:

> Einer der verblüffendsten Wesenszüge von Madame Viardots Talent lag in der Fähigkeit, sich sehr leicht jedem Stil anzupassen, angefangen bei der alten italienischen Musik, deren Schönheiten sie mir offenbart hat, während ich selbst es bis dahin nur verstanden hatte, deren Mängel zu sehen, bis hin zu Schumann, Gluck, sogar Glinka, dessen Lieder sie in russischer Sprache sang. Nichts war ihr fremd – überall war sie zu Hause.[41]

Pauline Viardot stellte die profunde Gesangstechnik einer Belcanto-Sängerin nie in Frage, sondern sah sie als Basis, in die sie neue musikalische und gesangstechnische Impulse integrierte. In ihrer fast fünfzig Jahre dauernden Tätigkeit als Gesangspädagogin hat sie mehrere Generationen von Sängerinnen geprägt, sicherlich nicht nur durch ihre umfassenden Kenntnisse der Gesangstechnik und des Repertoires, sondern auch durch ihre mitreißende Kreativität und Musikalität, sowie durch die Begeisterung für ihre Kunst.

[41] Saint-Saëns, Camille: Pauline Viardot – Nachruf. In: *L'Echo de Paris*, 5. Februar 1911, deutsche Übersetzung zitiert nach: Lange-Brachmann und Draheim, Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe, S. 13–16.

The Careers of Jenny Lind and Wilhelmine Schröder-Devrient: A Comparison

Ingela Tägil (Borås) and Martin Knust (Växjö)

1 Introduction

Since the onset of capitalism in the seventeenth century which happened parallel to the dissemination of opera – the most prominent music genre of that time – certain opera singers have received special attention. In the eighteenth century, it was the castratos who were written about and even worshipped to a large extent by their (mostly aristocratic) audiences. In that same century, a cult of opera singers had begun, which still forms part of contemporary opera life although it has been on the wane since the second half of the twentieth century. In the early nineteenth century, the focus shifted from the castrato singers to the prima donnas. It was these singers who were now mostly dominating the public discourses about opera performances, largely due to their successful self-marketing efforts, thus earning themselves the highest salaries among all musicians of their time.

Our essay is on two of the most prominent prima donnas of the early nineteenth century, Jenny Lind (1820–1887) and Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860). These singers are suitable for a study of the music market. Our aim is to demonstrate how broad and diversified the music market of their time had already become. We chose two opera sopranos who lived at the same time, sang at the same opera houses, met high esteem nationally and internationally, had outstanding international careers and even similar role repertoires. However, their way of singing and embodying their parts, their public image and the way in which they were celebrated

show more differences than similarities. As a matter of fact, their careers and artistic abilities seem to have been in contrast to each other, if not contrary. Moreover, working on the theatrical stage as a woman in the nineteenth century was regarded as ambiguous and problematic, to say the least. For this reason, questions about gender and performativity are easily raised, and facts about nineteenth-century opinions and discourses regarding gender and performativity become clearer in the context of women in opera, rather than in the context of women singing in concerts. Although both singers started second careers as concert singers after they made their farewell from the opera stage, we are not dealing with these activities here. Further, their second careers can hardly be compared: while Lind became, perhaps, even more famous during her long second career, Schröder-Devrient appeared to be only a shadow of her former self when she sang in occasional concerts.[1]

We are going to compare the following aspects of these two opera singers and their exceptional careers:

1. their biographical background as far as relevant to our other aspects;
2. detailed descriptions of their singing voices;
3. their operatic repertoires and favourite roles;
4. the dramatic embodiment of their roles;
5. their public images and their professional networks.

The section on Jenny Lind is written by Ingela Tägil and related to her thesis *Jenny Lind. The impact of her voice on media identity* (2013). This part of the essay investigates which factors contributed to this image of her. Some anonymous reviewers are quoted. In these cases, the journal itself is used as the reference. The section on Wilhelmine Schröder-Devrient is written by and part of the research conducted by Martin Knust on various famous Wagner singers.[2]

---

[1] Fétis, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens vol. VII. 2nd ed.* Paris: Didot 1864, pp. 508–509.

[2] Tägil, Ingela: *Jenny Lind. Röstens betydelse för hennes mediala identitet* (Diss.). Örebro universitet 2013; Knust, Martin: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners – Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis* (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. XVI) (Diss.) Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 2007; Knust, Martin: ‚[…] eine tüchtige Stimme und ergreifendes Spiel' – Die ersten Bayreuther Sänger. In: Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaget (eds.): *wagnerspectrum* vol. III (2007), no. 2, pp. 115–137.

2 Jenny Lind – On her interaction with the contemporary female ideal

(Ingela Tägil)

2.1 Short biographical survey

Jenny Lind (1820–1887) was performing on the opera stage from 1838 to 1849. She was born in Sweden and came to the Royal Theatre in Stockholm as a pupil at 10 years of age. In the following years she was taught primarily singing and declamation at the Theatre. She also performed as a child actress and became quite popular. She had her proper debut at the same theatre on 7 March 1838 when she played Agathe in Weber's *Der Freischütz.* In this role she became very popular in Sweden. The newspapers wrote about her in large extent and soon she became a big star in her home country. From 1841 to 1842, she consulted the vocal pedagogue Manuel Garcia junior (1805–1906) in Paris. In December 1844, Lind made her international debut in Berlin and went on to sing at large opera houses in Germany, England and Austria until spring 1849. After that, she stopped singing opera and continued her career as a concert singer. During 1850–52 Jenny Lind made her big tour to America and there she married the pianist Otto Goldschmidt in Boston, 5 February 1852. After the tour they settled down in Dresden. After five years they moved to London. They had three children. Jenny Lind continued her concerts during the 1850s and 1860s. During 1883 she was teaching at the Royal College of Music in London, but she had to quit after a short time because of her health. 1883 was the last time she was singing in public. She died in her home in Malvern on 2 November 1887.

During her short time as an opera singer, barely 11 years, her reputation gradually grew to the status of an icon mainly due to her image as exceptionally 'female'. She was almost sanctified by the press. Her 'private personality' was assigned a saintly purity, and she became a stereotypical symbol of femininity. The nineteenth century frequently used the Virgin Mary as a symbol of femininity. Despite the fact that she was an actress, a profession that in the nineteenth century had strong connotations with prostitution, Lind's 'personality' was described in terms which can be linked to the contemporary cult surrounding the Virgin Mary.[3]

[3] See Borgstedt, Silke: Maria als Geschäftsmodell. Die Inszenierung eines kulturellen Stereotyps am Beispiel der Sängerinnen Jenny Lind und Madonna. In: *Modell Maria, Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004–2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Ed. by Martina Bick, Beatrix Borchard, Katharina Hottmann und Krista Warnke. Hamburg: von Bockel Verlag 2007, pp. 223–236.

2.2 Jenny Lind's voice

Jenny Lind's voice was a high soprano, but not very powerful. There are some significant descriptions of Lind's voice in various German reviews. The first one appears to have been written by Julius Weiss in *Berliner Musikalische Zeitung* in December 1844. According to Weiss, Lind had a beautiful soprano voice with a timbre like a flute: 'Each of her tone (from one-lined c to the three-line e or f) is equally beautiful sounding out the character of a flute.'[4] The critic Ludwig Rellstab wrote often very enthusiastically about Lind. He claims in one of his early reviews in *Königl. Priv. Berlinische Vossische Zeitung* 15 December 1845 that Lind's voice was resonant and beautiful but not especially powerful, that she had a veiled middle range while her high range 'spoke with the purest silver clarity':

> Her voice, not without abundance, but more mellifluous than strong moves in the two soprano octave from the one-lined c to the three-line c with ease; only a faint veiled middle range can sometimes be noticed, while her high notes has the purest silver clarity.[5]

Theodor Hagen, who wrote for the *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, was partly of the same opinion as Rellstab. According to Hagen, Lind was a first-rank singer although her voice was neither powerful nor beautiful. Hagen was primarily fascinated with Lind's mezza voce and her pianissimo:

> Always entered the singer of the first rank that knows how to win the rarest effect, not with a very large nor beautiful voice. Her voice has four, five tones that are veiled. [...] Her training of the tones has reached the highest level. Therefore, she sings the difficult parts with incredible ease. Her respiration thrills and mezza voce, but most of all her pianissimo are admirable.[6]

---

[4] *Berliner Musikalische Zeitung*, no. 49, 28 December 1844: 'Jeder Ton ihrer (vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen e und f) gleichmässig schön ausklingenden von Charakter fast flötenartigen Stimme'. All translations are the author's except where otherwise noted.

[5] Rellstab, Ludwig: *Gesammelte Schriften von Ludwig Rellstab*. Vol. XX. Leipzig: Brockhaus 1861 pp. 387–391, here p. 388. 'Ihre Stimme, nicht ohne Fülle, doch mehr wohltönend als stark, bewegt sich in den beiden Sopranoctaven vom ein- bis dreigestrichenen c mit anmuthvoller Leichtigkeit und Sicherheit; nur eine leise Verschleierung lässt sich bisweilen in den mittleren Tönen bemerken, woggen die Höhe mit reinster Silberklarheit anspricht'.

[6] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 10 May 1845: 'Immer trat uns die Sängerin ersten Ranges entgegen, die mit einer weder sehr großen noch sehr schönen Stimme die seltensten Effecte zu erringen weiß. Ihre Stimme hat vier, fünf Töne, die umflort sind, man hat ihr daraus einen Vorwurf zu machen

The critics all agree that Lind had a relatively weak voice that was best in the high register with a veiled aria in the middle range, and that her greatest virtue was the ability to sing with a low dynamic, especially in the high range. The critic Feldmann, who also wrote for *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, suggests that Lind's voice, although not powerful, was full-sounding; moreover, Feldmann talks about its distinctive, enchanting timbre:

> The voice of Dlle. Lind has a special and enchanting timbre, and even if it is not impressively powerful, it is sonorous. Her high notes, from the two-lined e to the three-lined c, are particularly and extraordinarily beautiful.[7]

He is one of several critics who describe Lind's unusual and enchanting timbre. Some reviewers also mention Lind's vocal 'defect'. Her tones from f'–a' were veiled, or husky and, at times, even described as hoarse. This means that her voice let through more air than her vocal cords could use at these tones and this was probably due to a hardening on her vocal folds. The hardening was caused in Lind's youth when she strained herself at least two times. It is also most likely that the hardening affected her whole voice and gave it a crisp, slightly airy characteristic, which may have been why Feldmann, among several others, classified her timbre as 'unusual' and also 'enchanting'.[8]

For the reason why Lind strained herself, we must go back to her early youth, and I would like to point out some vocal technical parameters which certainly contributed to her veiled voice. The question arises whether anything may have been wrong with Lind's vocal training. Mainly, Jenny Lind studied vocal technique with the Swedish singer and teacher Isak Berg (1803–1886) from 1831 to 1837, and with the internationally renowned Manuel Garcia in the years 1841 to 1842. In 1846, some criticism was raised against Berg's teaching abilities. The journal *Stockholm's Figaro* claimed that Berg was responsible for several singers' fatigued voices who he had instructed, for instance Elna Ström, Julia Liedberg, Olof Strandberg and Mina Fundin. *Stockholm's Figaro* also claimed that Lind fortunately had sought help from

gesucht. […] Die Ausbildung des Tons hat bei Jenny Lind den höchsten Grad erreicht. Daher die ungeheure Leichtigkeit, mit welcher sie die schwierigsten Partien wiedergab. Ihre Respiration ist korrekt und bewunderungswürdig, nicht minder ihr Triller mezza voce, vor Allem aber ihr pianissimo.'

[7] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, April 17 1845: 'Die Stimme der Dlle. Lind hat einen eigenthümlichen, bezaubernden Timbre [sic], und ist, wenn auch nicht von imponirender Kraft, doch volltönend. Von außerordentlicher Schönheit sind besonders die hohen Töne vom zweigestrichenen e bis zum dreigestrichenen c.'

[8] Tägil, Jenny Lind, pp. 117–120.

Garcia.[9] The answer to the question why Lind strained her voice can be found in some unpublished manuscripts by Isak Berg: 'Notes about the voice, the singing and the art: Testament to my pupils' (1868/1869),[10] 'Advice for singing exercises given by the tenor singer at the Royal Opera House in Stockholm: Berg according to the Italian school' (1879)[11] and 'Notes on vocal pedagogy and harmonic theory' (1880).[12] Among his ideas, there are indications that his teaching and treatment of young voices may have contributed to exhausting them.

Berg generally placed the chest voice a little too high in the register. He claimed that a woman's chest voice starts at g' and continues downward,[13] while Garcia contended that a woman's chest voice should be kept below e'. According to Garcia, women can produce tones with the chest voice over e', but if overused this could damage the entire voice and even reduce its range within a short time.[14] Garcia claimed that using the chest voice in too high a range could have caused those veiled middle tones.[15] Adding to this, the baritone Isidor Dannström who often sang with Lind during the 1840's, thought that, in her youth, Lind had pushed her chest voice to a register that was too high.[16]

Strangely, Berg classified Lind as a mezzo-soprano.[17] However, several reviews contradict Berg, saying that Lind had a high and light soprano voice. Dannström points out that her voice was not only that of a high soprano, but also more suited to the sweet, elegiac or tragic rather than the passionate and heroic characters.[18] If one takes a look at her most successful roles – Amina in *La Sonnambula*, the title characters in *Norma* and *Lucia di Lammermoor* and Marie in *La fille du régiment* – Jenny Lind was definitely a high lyric soprano and surely not a mezzo-soprano. The two

---

[9] Stockholms Figaro, 14 June 1846.

[10] Berg, Isak: *Anteckningar rörande rösten, sången och konsten, testamentet till mina lärjungar.* Unpublished manuscript. Stockholm: Statens musikverk: Musik- och teaterbiblioteket 1868 and 1869.

[11] Berg, Isak: *Råd vid sångöfningar gifna af Tenorsångaren vid Kungliga Operan i Stockholm Berg efter Italienska skolan*. Unpublished manuscript. Stockholm: Statens musikverk: Musik- och teaterbiblioteket 1879.

[12] Berg, Isak: *Anteckningar i sångpedagogik och harmonilära.* Unpublished manuscript. Lund: Lunds universitetsbibliotek 1880.

[13] Berg, Anteckningar rörande rösten, p. 53.

[14] García, Manuel: Hints on singing, Translated from the french by Beata García. London: E. Ascherberg & Co 1894, p. 15.

[15] García, Hints on singing, pp. 8–9.

[16] Dannström, Isidor: *Några blad ur Isidor Dannströms minnes-anteckningar.* Stockholm: Centraltryckeriet 1896, pp. 34–35.

[17] Berg, Anteckningar i sångpedagogik, pp. 16–17.

[18] Dannström, Några blad, pp. 34–35.

roles written specifically for her, Vielka in Meyerbeer's opera *Vielka* and Amalia in Verdi's *I Masnadieri*, clearly indicate that Jenny Lind was a high lyric soprano. If Berg taught in the belief that the young Jenny Lind was a mezzo-soprano, he may have allowed her to sing with too much force and parts that were too low thus exhausting her young voice.

An even more serious mistake of Berg is his idea about 'consequence notes'.[19] Berg argued that neither the teacher nor the student should work with notes higher than f'', or at most g''. Berg called all higher tones 'consequence notes' which he expected to appear by themselves as a consequence of the work with the lower pitches.[20] This is probably one of the main reasons for Jenny Lind's strained voice. The roles she sang demanded a much higher range than g'' and Berg's ideas imply that she, being very young, never had an opportunity to practice the high notes properly. It is therefore most likely that she sang in the high range with force rather than with an adequate technique which could in itself be a sufficient reason to explain an exhausted voice.

When starting to take lessons from Berg, Jenny Lind was only ten years old. At 16 years, her education ended and the Royal Theatre considered her to be an adult singer. This was common at theatres throughout Europe, though Garcia thought it was too early in Lind's case.[21] It might be that Jenny Lind's vocal folds were not completely developed at the time when the theatre was demanding more from her voice. In 1838, Lind gave her debut as Agathe in Weber's *Der Freischütz*. The reviews were enthusiastic but they also pointed out an unpleasant hoarseness in her lower register.[22] After the breakthrough, her voice was put under great pressure which her vocal technique could not manage. All together, these issues caused the young Jenny Lind's veiled voice. During 1841/42, she took lessons from García. This consultation was successful, and she managed to repair her voice defects almost completely. However, she still had problems in the lower register where the vocal folds did not close tightly. Being a consequence of the strain during her youth, her notes from f' to a' remained defective throughout her entire career.[23]

Jenny Lind represented an aesthetic tradition which during her time as an active singer was about to disappear. The main reason for placing her in the older tradition

---

[19] In Swedish 'konsekvenstoner'.

[20] Berg, Anteckningar rörande rösten, p. 79; Berg, Råd vid sångöfningar gifna af Tenorsångaren, p. 2.

[21] García, Hints on singing, p. 8.

[22] *Aftonbladet*, 8 March 1838 (Article by Orvar Odd); *Dagligt Allehanda*, 9 March 1838.

[23] Tägil, Ingela: Jenny Lind's Vocal Strain. In: Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen and Jens Hesselgren (eds.): *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Helsinki: Docmus Research 2012 (= Docmus Research Publications, vol. 4), pp. 83–91; Tägil, Jenny Lind, pp. 110–117.

is her vocal skilfulness and art of ornamentation which was assessed differently by her contemporary critics. Both her teachers, Berg and Garcia, saw themselves as defenders of this old tradition. Their methods focussed more on technical skill than voice power. Berg expressed himself as being against the new strong ideal. He did not like the voice of the tenor Gilbert Duprez's. Duprez sang in the opinion of Berg, with too much force.[24] The Verdi student Emanuele Muzio was among those who criticized Lind for being old-fashioned. Muzio wrote to Verdi in 1847: 'But generally, in order to show off her vocal bravura, she sins by using too many fioriture, gruppetti, and thrills – things that pleased in the last century but not in 1847.'[25] While Muzio called Lind old-fashioned, others argued that she always used ornamentation which suited the dramatic material. The critic Carl Gollmick belongs to those who admired her ornamentation: 'She makes […] very much bravura, but everything is correct, pure and tasteful…'[26]

Both Lind's admirers and critics agreed and emphasized that her voice was at its best in pianissimo-parts and that she had wonderful messa di voce and mezza voce techniques. The critics of *Allgemeine musikalische Zeitung*, *The Illustrated London News* and *The Musical World* all shared the opinion that one of her greatest virtues was her pianissimo having so much intensity that it could be heard in every corner of the theatre, even when the full orchestra was playing.[27] The critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung* no 7, February 1845 says the same about her mezza voce:

> [U]nd ein Mezza voce, dem leisen Hauche der Aeolsharfe gleich und doch von so wunderbarer Intensivität, daß jeder Winkel des Hauses von Wohllaut erfüllt ist – das sind die Eigenschaften, die eine Sängerin ersten Ranges ausmachen, und diese besitzt *Jenny Lind*.[28]

The critic of the *Musical World*, Desmond Ryan, in general not enthusiastic about Lind's voice, considers her mezza voce as her 'great charm':

---

[24] Berg, Anteckningar rörande rösten (1868), pp. 16 and 26; Berg, *Anteckningar rörande rösten* (1869), pp. 42–43.

[25] Emanuele Muzio cited by Lawton, David: Ornamenting Verdi's Arias: The Continuity of a Tradition. In: Alison Latham and Roger Parker (eds.): *Verdi in Performance*. Oxford/New York: Oxford University Press 2001, p. 56.

[26] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 45, November 1845: 'Sie macht im Gegentheile sehr viel [bravura], aber Alles ist correct, rein und geschmackvoll […]. Sehr merkwürdig sind ihre Cadenzen und Fiorituren.'

[27] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 50, December 1845; *The Illustrated London News*, 8 May 1847; *The Musical World*, 15 May 1847.

[28] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 7, February 1845.

> In her mezzo [sic] voce singing scarcely any vocalist we ever heard can be compared to her. The most delicate notes, given with the most perfect intonation, captivate the hearers and throw them into ecstasies of delight. This is undoubtedly the great charm of Jenny Lind's singing.[29]

The reviewer Wilhelm Koffka, who is also critical of Lind, writes:

> In roles that does not require much power of the voice, where she can shine with her benefits of her voice, her messa and mezza voce, her incredible cadenzas and thrills, in elegiac sentimental roles, she is admirable enchanting.[30]

Together with the powerless dynamics, Lind's high register was her strength. Some critics describe her brilliance in the high range: 'Her upper notes are delicious, as clear as a bell', writes the critic of *The Illustrated London News*,[31] and the otherwise critical Ryan considered her brilliance in the high range as extraordinary: 'The manner in which she reaches the high notes exhibits great art.'[32] In the lower range, however, her voice was far less intense. The critic Carl Galliard maintained that she did not have any low range at all,[33] while the critic for *Allgemeine musikalische Zeitung* points out that Lind knew how to use the characteristics of her voice to her advantage.[34]

Lind's voice was often perceived as particularly *feminine*. Her most enthusiastic critic, Rellstab, called her singing 'the most perfect femininity of singing',[35] and that

---

[29] *The Musical World*, 2 September 1848.

[30] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12 December 1846: 'In den Partien, die keine besondere Kraftanwendung der Stimme verlangen, wo sie Gelegenheit hat mit den Vorzügen ihrer schönen Stimme der messa und mezza voce, dem Verhallenlassen derselben und mit ihren ungemein geschmackvollen Cadenzen und Trillern zu glänzen, in elegischsentimentalen Partien ist sie groß, zur Bewunderung hinreißend'.

[31] *The Illustrated London News*, 11 October 1845.

[32] *The Musical World*, 2 September 1848.

[33] *Berliner Musikalische Zeitung*, 24 April 1847. The critic compares Lind to Viardot-Garcia.

[34] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 50, December 1845: 'Fräul. *Lind* aber ist von der Natur entschieden auf die zweigestrichene Octave angewiesen; sie ist diesem Winke treu gefolgt und hat sich dadurch einen Schmelz, eine leichte Ansprache und einen hellen Klang dieser Töne erworben, wie er eben nur so zu gewinnen ist.'

[35] Rellstab, Gesammelte Schriften, p. 387. '[…] sollten wir sie durch einen bezeichnenden Ausdruck feststellen, die vollendete Weiblichkeit des Gesanges nennen würden'.

'both her gestures and tones breathed the sweetest femininity.'[36] If a voice was perceived as *feminine*, it must have contained something that the contemporary critics associated with *femininity*, and most likely Lind's voice damage contributed to this association. Lind was naturally assigned to the upper range; her voice character was a light, high soprano, but it was not powerful at all. The injured tone range probably affected the entire voice and gave it its characteristic crisp timbre which was presumably the voice feature which contemporary critics perceived as particularly feminine. In this way, Lind's voice corresponded to one of the nineteenth-century's most prevailing female ideals: her voice was *fragile and weak*. However, by belonging to a singing tradition that corresponded to her voice's advantages, she managed to develop a vocal equilibrium which she used well, thus managing to utilize her voice's advantages and conceal its weaknesses.

2.3 Jenny Lind's repertoire

Jenny Lind was a typical bel canto singer. Her prime roles were Amina in Bellini's *La Sonnambula* and the title roles in Donizetti's *Lucia di Lammermoor* and Bellini's *Norma*. She sang these characters most frequently and also had her greatest international triumphes with them. Other successful roles were, for instance, Marie in Donizetti's *La fille du régiment*, Agathe in Weber's *Freischütz* and Alice in Meyerbeer's *Robert le diable*. In this chapter, I am going to examine some vocal issues in Lind's three principal parts, Amina, Lucia and Norma which, as I am going to demonstrate, are representative of Lind's entire artistry. Amina was the part she played most often, in Sweden, the German-speaking countries and in England, for a total of 98 times. She sang Lucia 78 times, and Norma, being her international breakthrough part in Berlin on 15 December 1844, she performed 75 times. Technically, all three are demanding coloratura roles that require well-developed vocal equilibristic skilfulness. They all have a high tessitura which suited the then slightly older and more mature Jenny Lind. Most scenes of this opera invite the singer to finish with high notes in the third octave. Probably, Lind ended several scenes as high as e-flat''', e''', and even f'''. In addition to the high tessitura and the skilful coloratura technique there are several cadenzas and fermatas where she was able to adjust both pitch and dynamics to what suited her best.

Most critics agree on that Amina was among Lind's best creations, 'perhaps the best, and also the most frequently repeated, of her parts'[37] writes the critic of *The Illustrated London News*. According to *Berliner Musikalische Zeitung*, *La Sonnambula*

[36] *Köngl. Priv. Berlinische Vossische Zeitung*, 24 January 1845: 'Doch Minen, Bewegungen, Töne, durchhaucht als süssester Reiz die *edle Weiblichkeit.*'

[37] *The Illustrated London News*, 28 April 1849.

was a boring opera but Amina still was to be considered as Lind's most successful creation.[38] Amina is a typical symbol of virtuous femininity. The story of *La Sonnambula* centres on a woman's, Amina's, virginity and it is her task to prove both her innocence and virtue. The purity of an unmarried woman was one of the cardinal virtues in the nineteenth century. Although the plot is centred on Amina, she exercises no power and has no influence. The story ends with Amina having proven her innocence. The recurring feature in reviews was that Lind interpreted the role with appropriate modesty, a role which gave her the opportunity to use her ability of singing pianissimo in the high register. According to *The Musical World*, the very first appearance of Lind in the character showed that she understood the role perfectly. Her interpretation was said to have emphasized the country maiden's innocence and love for nature. With naïve simplicity, so the critic, Lind brought life to the role of the orphan girl, and she was able to utilize her fragile voice for its embodiment.[39] The modest and innocent Amina is an incarnation of the contemporary female ideal which musically is portrayed by low dynamics such as piano and pianissimo. This gave Lind a great opportunity to shine with her fragile, high voice which probably strengthened the already feminine-simplistic features of Amina and contributed to the perception that Amina was one of Lind's best roles.

Besides Amina, the character of Lucia was judged to be among Lind's best interpretations. *The Illustrated London News* claimed that Lind's greatest strengths were shown in her creation of the devout and sentimental Lucia.[40] Like Amina, Lucia personalizes the contemporary feminine ideal. Lucia is characterized as religious and rather passive. Lucia tries to emancipate herself but by this threatens the honour of the family. The opera's tragic ending demonstrates the fate of a woman who wants to make her own decisions: she pays for it with her life. Musically, Lucia is portrayed with low dynamic and coloraturas in an extremely high tessitura. In this role, Lind had exceptional opportunities to triumph with her high, skilfully developed coloratura voice. According to *The Musical World*, her Lucia was a brilliant demonstration of vocal art.[41] *The Illustrated London News* claimed that the character corresponded to Lind's greatest vocal strengths and that she went into the upper tone register as soon as she got the opportunity.[42]

Most critics agreed that both Lucia and Amina were to be considered Lind's best creations. Norma, on the other hand, can be regarded as the great watershed in re-

---

[38] *Berliner Musikalische Zeitung*, no. 46, 27 December 1845: 'Wir möchten diese Rolle [Amina] für die Beste des Fräul. Lind halten.'

[39] *The Musical World*, 15 May 1847.

[40] *The Illustrated London News*, 3 June 1848; *The Illustrated London News*, 10 June 1848.

[41] *The Musical World*, 3 June 1848; *The Musical World*, 5 May 1849.

[42] *The Illustrated London News*, 3 June 1848; *The Illustrated London News*, 10 June 1848.

views on Lind. The character of Norma differs from Lind's other great success roles in that Norma cannot be regarded as a symbol of virginal femininity. Rather, she is the opposite of the nineteenth-century female ideal of passivity; she has power, is hot-tempered and revengeful. Despite this, in Lind's interpretation, Norma became a symbol of femininity which some critics approved of and others rejected. Norma is a complex role with two distinct features: she is a priestess in a socially high-ranked position, but she is also the secret mistress of the enemy commander with whom she has two illegitimate children who are kept secret. In several scenes, Norma rages with jealousy and revenge. The critics agreed that Jenny Lind's interpretation of Norma differed from traditional ones. Lind neglected the expressive emotions of jealousy and revenge and, instead, accentuated Norma's motherly side. The critic of *Neue Berliner Musikzeitung* emphasizes that Norma had never been more merciful than in Lind's interpretation.[43] Lind gave the furious Norma a thoughtful and discreet side which divided her audience into those who liked her interpretation and those thinking she had misunderstood the character, but they all agreed on one point: Lind's interpretation made Norma more *feminine*. A thorough picture of 'noble womanhood', writes one critic.[44] According to Feldmann, Lind's Norma deviated from the common interpretations because she interpreted the role as a noble female character and avoided everything 'Medea-like'.[45] Galliard claims that both her gestures and tones in this role 'were filled with the purest femininity.'[46]

Lind probably adjusted the role to her rather weak voice. The dramatic scenes in *Norma* are ensembles that are dynamically quite powerful which would not have been to Lind's advantage. *The Musical World* describes that Lind during these scenes did not express the jealousy that the role demands. She was vocalizing impeccably but without anger or passion. According to *The Musical World*, the trio in the first act is one of the opera's climaxes where the essence of Norma's character should be shown with plenty of energy. In Lind's interpretation, however, the scene became completely soulless and was reduced to an artistic vocal exhibition.[47] It is likely that, in order to be heard, Lind had to minimize the dynamics and that she did so by playing relatively calmly and undramatically. Scenes that were regarded as Lind's best are the 'Casta Diva' scene and the end of the opera's final act, when Norma throws herself at

[43] *Neue Berliner Musikzeitung*, 7 April 1847.

[44] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 25 April 1846.

[45] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 17April 1845: 'Die ganze Auffassung der Partie der 'Norma' durch Dlle. Lind weicht von der gewohnten und allgemeinen bedeutend ab, da sie stets eine edle Weiblichkeit vorherrschen lässt und alles Medeaartige streng zu vermeiden sucht.'

[46] *Berliner Musikalische Zeitung*, no. 46, 15 November 1845: ' […] dass jeder ihrer Töne und jede ihrer Gebärden von der zartesten Weiblichkeit beseelt sind.'

[47] *The Musical World*, 19 June 1847.

Oroveso's feet begging for her children's lives. Positive critics were enthousiastic about her 'Casta Diva'. Rellstab writes in a well-known review (cited in Holland's and Rockstro's biography) that no one had ever created the scene so marvellously,[48] and there are several other critics who concur with this sentiment. The critic of *Allgemeine musikalische Zeitung* claims that in the 'Casta Diva' aria Lind showed herself as a singer of the highest rank.[49] Even the critic of *The Musical World* and Gollmick, who otherwise were rather negative about Lind's Norma interpretation, claimed that her 'Casta Diva' was a triumph which placed her among the greatest singers.[50] Dramatically, it is a still standing scene, and the dynamic is piano and pianissimo, which suited Lind's abilities. The 'Casta Diva' scene allowed Lind to present her admired mezza voce and high notes in pianissimo. In Lind's interpretation, this scene became the highlight of the opera and that was, according to other critics, one of the problems. The reviewer Truhn asserted that although Lind vocalized beautifully and graciously, her Norma lacked the right ruling pathos. She would turn the scene into a sweet prayer instead of an invocation of the gods in front of the people.[51]

The last part of the opera finale is pointed out as Lind's highlight also. The role of the victim seems to have especially appealed to Lind's admirers, for example when she throws herself at Oroveso's feet and when she faces death together with Pollione.[52] These scenes are all much softer in the dynamics than the scenes where Norma is furious. Moreover, they are solo parts and therefore Lind was able to accentuate her pianissimo skills. Norma is definitely the prime example of how Lind adapted her interpretation to her fragile voice, and this most certainly contributed to the perception of Lind accentuating Norma's loving, caring and motherly characteristics, something that corresponded to the nineteenth-century female ideal.

The roles of Amina and Lucia do in fact correspond to the contemporary female ideal as well as to Lind's fragile voice. A fragile voice is suitable for expressing the ideal of female modesty.[53] However, Norma marks the watershed for the critics of Lind. Norma is neither naïve nor an innocent virgin and, vocally, the role requires more than just the pianissimo dynamic. Lind's problematic Norma interpretation is the most obvious example of how she adapted the interpretation to her fragile voice. This led to the opinion that she was vocally limited. Koffka points out this essential issue:

---

[48] Rellstab, Gesammelte Schriften, vol. XX, p. 389.

[49] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 7, February 1845.

[50] *The Musical World*, 17 October 1846; *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 45, November 1845.

[51] *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17 February 1847.

[52] Dagligt Allehanda, 14 April 1848; *The Illustrated London News*, 19 June 1847.

[53] Tägil, Jenny Lind, p. 153–184.

'For Norma she lacks the big voice and the passion in the representation, therefore she needs to adapt her action to her singing ability'.[54] Lind's voice adjustment resulted in the criticism that her whole artistry was limited.[55] The critic of the *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* is merciless in this respect:

> Jenny Lind always provides the same in her roles as in her life, and this is not art, but her nature and her special, quaint personality. If her special personality is consistent with the character of the role, we should designate the performance and her type of characteristic as divine. […] Jenny Lind lives her roles, she is not acting. Jenny Lind would act in her real life as she does in her roles. In those cases where she does not give her roles sufficient truth it is because she does not understand them in her real life. We can not call the young Swedish actress an artist, because she is not able to reflect the entire mirror of life. […] Therefore, we repeat: Jenny Lind gives her life in her roles, her character of purity and childishness, there she is unequalled. […] Her life expresses morality and purity, and the roles must always adjust to her or fully yield.[56]

2.4 Dramatic gender performativity

In this part gender performativity is used in the sense of a cultural construction defined by Judith Butler. According to Butler gender identity is a potency discourse and a cultural process in which men and women assign normative gender belongings

---

[54] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12 December 1846: 'Zur Norma fehlt ihr die große Stimme und die Leidenschaftlichkeit der Darstellung, darum ist sie gezwungen, diese Partie ihrer Darstellungs- und Gesangsfähigkeit anzupassen.'

[55] *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 36, 1 November 1847; *Berliner Musikalische Zeitung*, 24 April 1847.

[56] *Neue Musikalische Zeitung für Berlin*, 7 April 1847: 'Jenny Lind in ihren Rollen, Jenny Lind in ihrem Leben und Jenny Lind endlich in ihrer Umgebung, bietet uns immer ein und dasselbe, und zwar nicht Kunst, sondern ihre Natur, ihre Eigenthümlichkeit. Fällt diese Eigenthümlichkeit in die Kunst, d.h. die Kunstaufgabe ihrer Rollen, dann trifft jene unvergleichliche Leistung ein, die uns zu ihr hinzieht, wir sagen 'hinzieht', und soll dieses den divinen Typus ihrer Eigenthümlichkeit bezeichnen. […] Jenny Lind lebt ihre Rollen, ihre Kunstaufgaben, sie combinirt sie nicht, Jenny Lind würde ganz eben so im Leben handeln, wie es die Vollendung ihrer Darstellung gewisser Rollen uns zeigt, und wo sie den Rollen nicht eine genügende Wahrheit aufprägt, behaupten wir, würde sie dieselben im Leben nicht zu – leben – verstehen. Wir nennen die junge Schwedin keine Künstlerin, weil sie nicht das reflectirende Spiegelglas des ganzen Lebens darzubieten im Stande ist. […] Daher wiederholen wir: Jenny Lind giebt in ihren Rollen ihr Leben; ihr Leben ist angestrahlt von einer geistigen Reine und Kindlichkeit, und darum sind ihre in diesem Sinne gegebenen Leistungen unübertrefflich. […] Ihr Leben spricht Sitte und Reinheit aus, und in ihrer Nähe, […] müssen sich die Gestalten ihr entweder anpassen […] oder ihr gänzlich weichen.'

which they maintain by repeating their assigned gender. A woman becomes a woman by acting female, and a man becomes a man by acting male and thus both sexes correspond to their specific culture's gender expectations.[57] According to Tiina Rosenberg, theatre is an act that serves as a strengthening of the social construction of gender. Rosenberg argues that the theatre disguise helps to identify social structures and makes them visible.[58] In the case of Jenny Lind, this is further reinforced since her theatrical identity was moved to her private identity which became a norm-creating media image and a symbol of femininity.[59] The nineteenth century cultural ideals promoted the authentic, spiritual and natural and condemned the material and artificial. The female ideal of Lind's time was non-physical. However, the theatrical arts are per definition bodily presentations in public spheres.[60] Lind used her body on stage when she was acting and exercised her vocal virtuosity. In order to appear 'natural' Lind was ascribed corresponding attributes and qualities by the media, and her singing was spiritualized in the sense that her vocal virtuosity was referred to as 'a gift from God.'[61] I would like to discuss how Lind acted gender performative on stage and how this was maintained by the media supplying her artistry with specific attributes.

The media described Lind's artistic qualities in a way that reinforced her perception of her being especially *feminine* of which *simplicity* was one of the most important elements. However, it is a paradox to depict a virtuoso singer as 'simple'. To

---

[57] Butler, Judith: *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*. Transl. by Suzanne Almqvist. Gothenburg: Diadalos 1990/2007.

[58] Rosenberg, Tiina: *Byxbegär.* Stockholm: Alfabeta Bokförlag 2004, pp. 9–17.

[59] See Borgstedt, Maria als Geschäftsmodell, pp. 223–232; Grotjahn, Rebecca: Diva, Hure, Nachtigall: Sängerinnen im 19. Jahrhundert. In: *Hochschule für Musik Köln: Frauen in der Musikgeschichte. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001*. Ed. by Susanne Rode-Breymann. Köln: Selbstverlag o.J. [2002], pp. 41–55; Grotjahn, Rebecca: The most popular woman in the world. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahnhundert. In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt and Thomas Seedorf (eds.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Schliengen: Edition Argus 2011, pp. 74–97.

[60] Rosenberg, Byxbegär, pp. 9–17.

[61] See Gallagher, Lowell: Jenny Lind and the voice of America. In: Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith (eds.): *En Travesti – Women, Gender, Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press 1995, pp. 190–215; Gesse-Harm, Sonja: Casta Diva. Zur Rezeption Jenny Linds in der Musikkultur um 1850. In: *Die Musikforschung* 62 (2009) Heft 4, pp. 347–363. Biddlecombe, George: The Constructing of a Cultural Icon. The Case of Jenny Lind. In: Peter Horton and Bennett Zon (eds.): *Nineteenth-Century British Music Studies III*. Third Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain. Aldershot: Ashgate 2003, pp. 45–61.

avoid this problem, several reviewers emphasized that Lind's virtuosic embellishments always adorned her dramatic production. An example is a review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* which claims that her virtuoso ornaments were integrated into the dramatic representation.[62] According to Gollmick, Lind frequently practiced bravura, but always correctly and tastefully executed.[63] The critic in *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* expresses:

> Dramatic truth, simplicity, naturalness together with purest taste and a penetration to the composer's intention are the main advantages of this singer […]. Her singing and acting are always in the most accurate connection with each other, as one merges in the other.[64]

In this way, Lind was acquitted of every suspicion of wanting to impress. The illusion was created that musically Lind was unassuming and modest and this allegedly supported her *femininity*. To have ambitions was reserved for men. Her femininity is further emphasized by the words 'dramatische Wahrheit' (dramatic truth) which implies that she has no other ambition than to 'serve the art with her God- given gift'.[65] Other words often used are 'gracious' and 'lovely'. The critic in *Berliner Musikalische Zeitung* claimed that Lind presented her characters with breath-taking grace, naturalness, truthfulness, and romantic sweetness.[66] This vocabulary is traditionally ascribed to femininity.

According to a predominant view of the nineteenth-century Europe, women retained infancy throughout their lives. When in a review in *The Musical World* it says

---

[62] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 1, January 1845.

[63] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 45, November 1845: 'Man sagt, ihre Bravour sei niemals überladen. Dem ist aber nicht so. Sie macht im Gegentheile sehr viel, aber Alles ist correct, rein und geschmackvoll.'

[64] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 17 July 1845: 'Dramatische Wahrheit, Einfachheit, Natürlichkeit in Verbindung mit dem geläutertsten Geschmack und vollkommenes Eindringen in die Intention des Tondichters, das sind die Hauptvorzüge dieser Sängerin, wozu sich nun noch eine bedeutende und seltene Darstellungsgabe gesellt, so daß Gesang und Spiel stets in allergenauester Verbindung mit einander stehen und gleichsam eines in dem andern aufgeht.'

[65] Tägil, Jenny Lind, pp. 203–204; Gesse-Harm, Casta Diva; Gallagher, Jenny Lind; Grotjahn, Diva, Hure, Nachtigall, pp. 1–15; Grotjahn, Die Diva und die Anfänge des Starwesens, pp. 74–97.

[66] *Berliner Musikalische Zeitung*, 24 January 1846: '[M]it all' dem Liebreiz, den diese seltene Künstlerin stets in ihren Leistungen zu entfalten weiss. Das Anmuthige, das Kecke, das Romantische, kurz alle Elemente ihres darzustellenden Charakters erfasste sie mit gleicher Natürlichkeit und Wahrheit. […] Durch Mimik, Spiel und Gesang gleich ausgezeichnet, spielte und sang Jenny Lind hier mit so hinreissender Anmuth.'

that Lind received the exaltations of the audience 'with a girl-like grace'[67], she is presented as a little girl instead of a famous opera singer. The reviewer, in *Berliner Musikalische Zeitung* praises Lind's truth and nature, and defines her private personality as childlike innocent, pure and divine.[68] Hagen claims that one of the reasons that Lind made such a great impression was because she expressed the 'magic power of naivety'.[69] According to Gollmick, Lind excelled in roles where her bravura and her childlike personality interacted. Therefore, Gollmick claims Amina to be Lind's best creation.[70] An operatic role that illustrated a young and naïve girl was often composed as a coloratura part in nineteenth-century operas. A comparable example to Amina is Marie in *La fille du régiment*. According to the critic of *Wiener-Zeitung*, Lind was creating an exemplary Marie, with childlike naiveté, high poetry and full of virtue in the vocal realization.[71] Likewise, one can read in *The Illustrated London News*: 'a combination of buoyant youthfulness, and unaffected grace and modesty; adds to which [sic], there is a certain frankness, gaiety, and naïveté that is perfectly irresistible.[72]

One of the central and most important models of womanhood in the nineteenth century was the Virgin Mary, the pious, obedient, always serving woman. Jenny Lind's public image was that of a deeply religious woman which was nourished by the fact that she practiced a lot of charity. This made her a symbol of unselfish femininity in the media. In several of her roles, this symbolism is implicit and Lind emphasized the pious attitude further by her body posture. In quite a few pictures where she is depicted in the moment of acting, her posture is bowed, her eyes are raised towards the sky, as if in prayer, and often she is kneeling. In Figure 1, in the scene of Agathe's prayer, she emphasizes piety with the body submissively bent, gazing up to the sky:

[67] *The Musical World*, 8 May 1847.

[68] *Berliner Musikalische Zeitung*, 15 February 1845: 'Wir wissen nicht, ob wir die Wahrheit und Natürlichkeit, das Kindlich-Unbefangene, die Reinheit und Divinität ihres Spiels zuerst preisen sollen.'

[69] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 10 May 1845.

[70] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 45, November 1845.

[71] *Wiener-Zeitung*, 17 January 1847: '[K]indliche Naivität, hohe Poesie und volle Unschuld des Gesanges.'

[72] *The Illustrated London News*, 5 June 1847.



Figure 1: Jenny Lind as Agathe, 7 March 1848, Stockholm. Painted by the Princess Eugénie 7 March 1848. Kungliga Hovstaterna/Royal Court foto: Alexis Daflos

One of Lind's most famous scenes in *Robert le diable* is when as Alice she flees from the evil Bertram. To escape the sin, she is clinging with great passion to the cross. The drawing on the left (Figure 2) was made on the occasion of Lind's debut in England and published on *The Illustrated News'* front page on 8 May 1847. The drawing in Figure 3 was published in the same newspaper on 26 August 1848. The image to the right shows Lind as the pious Alice who begs Robert not to fall into sin. Her eyes face the sky, her body is leaning forwards, indicating submission, and her hands are in a prayer position, the symbol of piety.



Figures 2 (left): Jenny Lind as Alice, The Illustrated London News 8 May 1847 and Figure 3 (right): Jenny Lind as Alice, The Illustrated London News 26 August 1848

The virginity of Amina is emphasized by the colour Lind chose for her costume. It is white which is associated with innocence; in addition, Lind is accentuating piety by slightly bending her head and gazing up at the sky (Figure 4).

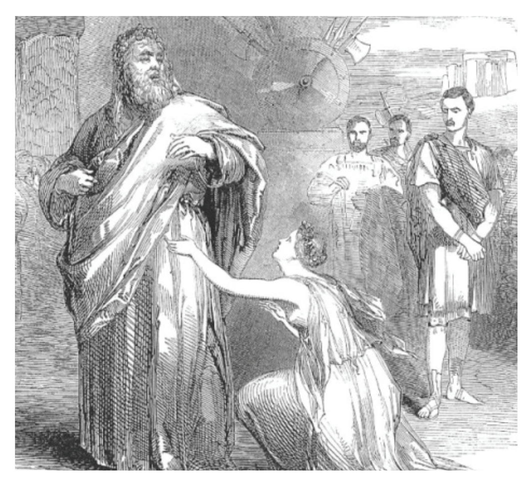


Figure 4: Jenny Lind as Norma,
The Illustrated London News 19 June 1847

As already presented, Norma differs from Lind's other roles. Norma is neither humble nor pious, and her religion is of a pagan nature, therefore the role is ambiguous. Norma is a priestess but not in a Christian culture, and contemporaries regarded Norma's religion as barbaric. The most enthusiastic of Lind's admirers stress that her Norma is *divine*, referring rather to a Christian context and morality. Most

certainly, these admirers regarded *Lind* and not Norma as *divine*, symbolic of both the Virgin May and Christian femininity itself. When Lind humbly begs Oroveso to save her children, it corresponded with Christian morality, in which motherhood was regarded as women's sacred (and only) calling; the scene with Lind at Oroveso's feet shows piety and especially *subjection*. The moral of the opera is that a powerful, angry and jealous woman is monstrous and must be punished. Again, Lind, in one of her most famous scenes, is kneeling, stressing that Norma has lost all dignity and that order is about to be restored (Figure 5).



Figure 5: Jenny Lind as Amina, 4 January 1848, painted by the Princess Eugénie Kungliga Hovstaterna/Royal Court, foto: Håkan Lind

Even when she played her 'private self' Lind acted with a clear Virgin Mary symbolic. When acknowledging the applause, she curtsied, bowed and folded her hands as if in thankful prayer over her chest. Her whole posture embodied humbleness and underlying Christian piety (figure 6).



Figure 6: Jenny Lind, painted by the princess Eugénie Kungliga Hovstaterna/Royal Court, foto: Håkan Lind

Jenny Lind acted gender performative in whatever role she played. She accentuated those female qualities that her time approved of and that contemporary society regarded as the female ideal. Regardless of the role's original character, Lind provided all her roles with simplicity, graciousness, naiveté and humble piety and, therefore, rendered all her characters particularly female. When she received applause, she was acting as herself and even in this gender performative qualities appear. This virtuous, humble, enchanting Virgin Mary-like personality became a medial symbol of femininity. Even her singing was regarded as divine. Lind was elevated above the level of crude physicality and was made spiritual which was necessary in order to turn Lind – a physical actress and thus belonging to a profession viewed with scepsis in her time – into a spiritual symbol of femininity in the anti-physical culture of the nineteenth century.

2.5 Public image and professional networks

Jenny Lind used her 'private personality' in marketing. Contemporary sources show us that even Lind's private life was considered to be a model of *feminine modesty*. In the early nineteenth century, it became possible to make an international career because print media expanded.[73] For the first time artists were able to promote themselves through articles, biographies and mass-produced pictures. This new way of promotion reduced the distance between the artist and the audience, and accelerated the build-up of their popularity. The media provided the artists with 'interesting

[73] See Grotjahn, Die Diva und die Anfänge des Starwesens.

personalities' and their artistic profession was launched as consistent with their 'private personalities'.[74] Meanwhile, the nineteenth century used the Virgin Mary as a symbol of femininity, the motherly, caring woman whose primary virtues were obedience and chastity. It was quite common for prominent artists to use established symbols. Silke Borgstedt shows how Lind's 'personality' became useful as a Virgin Mary symbol.[75] Lind's public image was that she was deeply religious. She distanced herself from everything immoral and engaged in many charity activities. Wherever she went she donated money for schools, hospitals, orphanages, or pension funds. Lind's image as a simple, unpretentious and empathetic woman was described as celestial. Her talent was credited as god-sent and her voice as divinely pure.[76]

Jenny Lind came from a chaotic family background. She was the extramarital child of Anna Maria Fellborg and Niklas Jonas Lind, both from the lower middle class. Her mother was a strong personality who had managed to achieve independence, even though this was nearly impossible for women in the early nineteenth century. Having divorced her husband, Lind's mother was earning her own money. Jenny Lind also attempted social freedom; however, the difference was that Lind wanted both independence *and* social acceptance – a difficult situation in a time when women could only reach a civic position through marriage, which deprived them of all legal freedom. The situation got even worse for actresses who challenged the female innocent ideal through their stage performances.[77] The divorce gave Lind's mother independence, while simultaneously depriving her of social acceptance. To reach social acceptance, Lind hid the fact that she was born out of wedlock, and she also distanced herself from her mother. The first biography of Lind was written by Lind's close friend, Charlotte Birch-Pfeiffer, in 1845.[78] Birch-Pfeiffer cleverly hides the circumstances of Lind's birth and depicts her childhood as miserable. The choice to present Lind as 'a poor little girl', raised under inhuman conditions, who against all odds proved to be a child prodigy, appears to have been strategic. It corresponds to the romantic picture of the 'natural' prodigy and it also distanced Lind from her mother. According to early biographies, Lind's mother was a heartless despot who tyrannized her daughter, and despite her upbringing, Lind became the opposite of her mother – a devout, compassionate benefactress. To medially emerge as the pious Virgin Mary symbol, Lind needed her mother to appear as an antithesis to herself to which she could keep at a suitable distance.

[74] Ibid.

[75] Borgstedt, Maria als Geschäftsmodell, pp. 223–232.

[76] Ibid.

[77] See Nordin Hennel, Ingeborg: Mod och Försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813–1863. Södertälje: Gidlunds förlag 1997.

[78] *Berliner Spenerschen Zeitung*, 13–15 January 1845.

Jenny Lind was cleverly marketed. Despite her background, she managed to launch herself as an exceptional feminine virtuoso, gaining access into the higher echelons of Stockholm society which was a stepping stone to an international career. From an early age, Lind was presented in bourgeois salons. At the age of 12 she was introduced there as a child prodigy by her teacher, Isak Berg. When she was 15 she sang a leading role in *Frondörerna*, an opera by the composer Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878). After that, Lindblad became her patron and was an important figure in Lind's career development. Lindblad had a music school where he taught the children of the elite Stockholm society, including the royal family. Thanks to Lindblad, Lind came in close contact with his social networks, including both the bourgeois and aristocratic salons and even the royal court, and this turned out to be a major milestone for Lind's career. Among Lindblad's international contacts were Bettina von Armin, Amalia von Helvig, Felix Mendelssohn Bartholdy and Giacomo Meyerbeer. When Lind was in Paris 1842, Lindblad arranged an audition with Meyerbeer who was excited about Lind's voice and artistry. In 1844, Meyerbeer composed *Ein Feldlager in Schlesien* with the condition that Lind was to sing the lead role of Vielka at the new opera house in Berlin. Lind's debut in Berlin had been the title role in Bellini's *Norma in* December 1844, and before her debut, she was well marketed by Meyerbeer and his librettist Ludwig Rellstab who also was a critic and therefore had the opportunity to promote Lind. They introduced her to the important music salon of the Wichmann family.[79] There she met Mendelssohn and Birch-Pfeiffer, who both became good friends of her. Meyerbeer arranged for Lind to sing at the Royal Prussian Court where she had an enormous success. To let Lind sing at the court and raise her popularity among the most influential families of Berlin before her debut was an important part of the marketing; perhaps it was even crucial for her international breakthrough. At the debut on 15 December 1844, Lind was already well known in Berlin society and her unusual interpretation of Norma was a success. Moreover, Rellstab wrote an empathetic review of Lind as Norma which can be seen as marketing partly of Lind but also of the new opera *Ein Feldlager in Schlesien*. On the occasion of Lind's premiere as Vielka, the first biography on Lind was published in three parts in the newspaper *Berliner Spenersche Zeitung*, written by Lind's good friend Birch-Pfeiffer.[80] The biography quickly disseminated and only a month later it was re-published in the *Allgemeine musikalische Zeitung.*[81] The marketing of Lind as a whole was very successful. After her Berlin season, Lind went on a tour through Germany. Her reputation had already spread and she was well known wherever she

[79] The Wichmann family held musical salons, which was important to musicians who wanted to get established in Berlin.

[80] *Berliner Spenerschen Zeitung*, 13–15 January 1845.

[81] *Allgemeine musikalische Zeitung*, no. 7, February 1845.

performed. In Hamburg, no less than two booklets were published in spring 1845: *Jenny Lind und die Hamburger, ein Stündchen im Jungfernstieg*,[82] and *Jenny Lind, die schwedische Nachtigall – Eine biografische Skizze.*[83] This naturally contributed to her immense success. Using that fame spread by newspaper articles and the re-printing of Birch-Pfeiffer's biography, Lind quickly became a phenomenon.

As I previously pointed out, the salon society was indispensable for Lind's international success. The Swedish composer Lindblad presented her to Meyerbeer who had the authority to launch her internationally. However, to be included in the higher echelons of society was not a certainty for an actress, even if her family background was impeccable. Despite this, Lind managed to establish a suitable image of herself; therefore, she came in contact with the segment of society who had the power to help her further her career. Her international career as an opera singer lasted no longer than five years, during which she made a fortune.

[82] Snüffelmann: Jenny Lind und die Hamburger, ein Stündchen im Jungfernstieg. Genrebild. Hamburg: Anthes 1845.

[83] Jenny Lind, die schwedische Nachtigall – Eine biografische Skizze. Hamburg 1845.

3 The career of Wilhelmine Schröder-Devrient: a comparison to Jenny Lind

(Martin Knust)

The artistic profile and career of Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860)[84] shows differences and similarities to that of Jenny Lind. Both singers had a broad community of supporters and admirers and left many traces in the musical world of their time. Their audiences and the way in which they were celebrated were interestingly different and can provide us with information about the underlying social and political structures of the music market in the first half of the nineteenth century.

3.1 A short biographical survey

Like her Swedish contemporary, Wilhelmine Schröder-Devrient started her opera career early but, different from Lind, she was born into a theatre family and was educated as an actress by her famous mother, Sophie Schröder (1781–1868), a professional legacy that all her early biographers emphasized and regarded as a recommendation. Her career as an opera singer lasted much longer than Lind's, from 1821 to 1847, that is 27 years instead of Lind's 12 years. Jenny Lind's opera career ended before her marriage when she was 29 years old. In contrast, Wilhelmine Schröder-Devrient remained active as a stage artist until the age of 44, having been married twice by then. She only stopped performing after her third marriage. However, it seems she did not end her opera career voluntarily, but because theatres were no longer willing to employ here. After 1847, when her contract with the Dresden opera ended, she undertook vain attempts to get appointments in St. Petersburg and Paris.[85] Like Lind, she started to perform again more or less regularly as a singer in concerts after having finished her stage career. However, this occurred in 1858, meaning that more than 10 years had elapsed since her last appearances on stage; Lind turned to concerts soon after leaving the stage. Moreover, in contrast to Lind's second career, that of Wilhelmine Schröder-Devrient remained short – about one year – and without success.[86]

---

[84] The name 'Devrient' of this German dynasty of singers and actors was pronounced French, as Heinrich Laube reports. See Laube, Heinrich: *Schriften über Theater*. Ed. by Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, selected by Eva Stahl-Wisten. Berlin: Henschelverlag 1959, p. 415.

[85] Fétis, Biographie Universelle VII, p. 508.

[86] Fétis, Biographie Universelle VII, pp. 508–509.

The repertoires of both prima donnas show many similarities because both were high opera sopranos. Their musical and scenic appearances in the same roles, however, seem to contrast. I will now present the role repertoire of Wilhelmine Schröder-Devrient, her voice and important traces of her physical delivery, as well as her networks and her image in her contemporary public.

3.2 Wilhelmine Schröder-Devrient's voice: problems and merits

Before her long career as an opera singer, Wilhelmine Schröder-Devrient made her debut as a ballet dancer at the age of nine and started a carreer as an actress.[87] Rellstab declared her education to be a model for future dramatic singers because besides embracing singing lessons, she was also trained in physical and verbal delivery.[88] She took singing lessons in Vienna with Joseph Mozatti and Giulio Radichi, and she made her singing debut at the age of 16. In Dresden, where she had an engagement at the Royal Saxon opera from 1823 to 1847, she chose Johann Aloys Miecksch (1765–1845) as her singing teacher and consulted him until his final years.[89] He was at that time almost 80 years old and had already lost his singing voice in the 1830s.[90] Carl Maria von Weber allegedly said about him, 'that he is the greatest choir master in the world if working under supervision but if working on his own he ruins all voices'.[91] As a matter of fact, Miecksch educated many more or less famous opera singers who likewise faced serious voice problems during their careers, such as Albert and Clara Wagner, the siblings of Richard Wagner. Wilhelmine Schröder-Devrient is reported to have had vocal problems from the beginning of her Dresden engagement in 1823, and perhaps even before that. It seems as if her voice lacked technical perfection. For example, her guest season at the Théâtre Italien in Paris in 1831 is described in Fétis's *Biographie* as a mistake 'because her vocal education was not sufficient for competing

---

[87] Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers von Eduard Genast. 3rd rev. ed. by Robert Kohlrausch. Stuttgart: Lutz [1904], pp. 259 and 268.

[88] Rellstab, Ludwig: Wilhelmine Schröder-Devrient. In: *NZfM* 1834, no. 47–54, 57 and 58, p. 190.

[89] Wolzogen, Albert von: Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas. Leipzig: Brockhaus 1863, p. 97; von Glümer, Claire: Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient. 3rd ed. Leipzig: Reclam [1904], pp. 53–54.

[90] Knust, Sprachvertonung und Gestik, pp. 121 and 185–186.

[91] '[D]ass er zwar unter Aufsicht der grösste Chorlehrmeister der Welt, sich selbst überlassen aber der Ruin aller Stimmen sei'. See Proelß, Robert: *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*. Dresden: Baentsch 1868, p. 399. All translations are the author's except where otherwise noted.

with the great singers which were assembled at the Théâtre italien'.[92] In his essay *Der dramatische Gesang*, the young Richard Wagner reported serious voice problems faced by Schröder-Devrient in 1836–37, and which caused her to go to Paris to receive an additional singing education.[93]

The actor and singer Eduard Genast, who performed with Schröder-Devrient on several occasions, recalls in his memoirs many details about her singing voice. From 1840 on, her voice was damaged irrecoverably in the highest register from a'' to c'''. Even before that, her high register from g'' upwards sounded shrill and had intonation problems. During her entire career, her voice lacked a powerful low register below the c' – the same was the case with Lind below the f' – her chest register was weak and critics maintained that her tremolo was too forceful from the very beginning of her career.[94] In her best days, her voice range reached from c' to c''',[95] but she could produce her highest tones only with effort and her lowest tones lacked substance. Thus, her voice range was reduced to about two octaves when she started singing on stage. It was only within the range of g' and g'' that she was able to produce tones without problems. At the end of her career in the 1840s, the total range of her voice shrank even more and was no larger than a fifth from g' to d''.[96] Because of these technical problems, she normally transposed or changed the melody of her parts.[97] For instance, she transposed the two arias of Norma by one or two whole tones,[98] and also parts like Donna Anna or Iphigenia which belonged to her core repertoire did not suit her voice.[99] The critic Henry Chorley went so far as to qualify

---

[92] '[C]ar son éducation vocale ne la rendait propre à lutter de talent avec les grands chanteurs qui étaient alors réunis au Théâtre italien'. See Fétis, Biographie Universelle VII, p. 508.

[93] Wagner, Richard: Der dramatische Gesang. In: *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*. Vol. XII. 6th ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel et al. [1912], p. 17.

[94] Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, p. 264; review in *AmZ* from 1824 quoted in: Proelß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, p. 408, fn. 2.

[95] See primary sources in Mungen, Anno: 'In einer selbstgeschaffenen Manier': Die Stimme der Wagnersängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. In: Helmut Loos (ed.): *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Beucha/Markkleeberg: Sax-Verlag 2013 (= Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Sonderband), p. 327, fn. 43.

[96] Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 101–102.

[97] Ibid.; letter from Richard to Albert Wagner 3 July 1847. In: Gertrud Strobel and Werner Wolf (eds.): *Richard Wagner: Sämtliche Briefe.* Vol. II. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970, p. 185.

[98] Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 240.

[99] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, pp. 225 and 229.

her realisation of the parts as ruthless in their composition.[100] Throughout her entire career, both her admirers and critics reported her intonation problems, her bad memory for music, her inability to sing at a low volume (which is typical for singers who lack fundamental singing techniques), her non-equalized voice registers and her need to slow down the tempi.[101] The latter might be a problem related to a defective vocal attack. In this respect, her inabilities contrast with Lind's good musical memory, skilful singing technique, soft vocal attack and sure intonation.

Also, the very substance of Schröder-Devrient's singing voice seems never to have been excellent. Some contemporary sources maintain that it lacked 'Metall', which means, penetrating power. Some sources claim that her voice was good in the beginning of her career[102] while others assert that this was never the case.[103] Friedrich August Kanne who wrote a review about her debut as an opera singer in 1821 praised the simplicity and good intonation of her singing, but hinted that her voice lacked flexibility.[104] Several primary sources mention the year 1837 as a crucial one because from that time on 'a decline in Schröder-Devrient's vocal powers was noticeable'.[105] Moreover, her voice was only effective in passages of high dramatic tension, not in lyrical passages.[106] Albert von Wolzogen recalls: 'As long as I know her [alternative translation: it], i.e. from 1832, her voice was capable of producing penetrating as well as tender expressions. But it was rough and damaged, not so much inflexible but incorrect.'[107] Throughout her career, the placing of her voice remained guttural.[108] All these are striking differences to Lind's sterling singing voice.

---

[100] Chorley, Henry Fothergill: *Modern German Music. Recollections and Criticisms*. Vol. I. London: Smith, Elder & Co. 1854, pp. 343–344.

[101] Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 106, fn. Knust, Sprachvertonung und Gestik, pp. 206–211.

[102] For instance: Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 194.

[103] For instance: Chorley, Modern German Music I, p. 342 and Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 97.

[104] Review in *Wiener musikalische Zeitung* about Schröder-Devrient's debut as Pamina at the Kärntnertor theater on 20 January 1821, quoted in: Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, pp. 37–38.

[105] Warrack, Johan: 'Schröder-Devrient [née Schröder], Wilhelmine'. In: Laura Macy (ed.): *The Grove Book of Opera Singers*. Oxford et al.: Oxford University Press 2008, p. 438; compare Fétis, Biographie universelle VII, p. 508.

[106] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 229.

[107] 'Ihr Stimme war, solange ich sie kannte, seit 1832, allerdings des durchdringenden wie des zarten Ausdrucks fähig, allein rauh und zerissen, weniger unbiegsam als incorrect'. See Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 106.

[108] Ibid., pp. 101–102.

However, the primary sources also mention positive characteristics of Schröder-Devrient's vocal delivery. One of her singing abilities regarded as exceptional was her clear and expressive diction. This was a result of her personal background as a stage artist. Before she became an opera singer at the age of 17, she had performed for two years as an actress.[109] It is not hard to guess who influenced her most in this: it was her mother, Sophie Schröder, who was famous for her diction and her embodiment of tragic characters on stage. She rehearsed with her daughter not only her parts in spoken dramas, but also parts in singspiel/opera, for instance, the Leonore.[110] A career like Schröder-Devrient's which embraced acting in spoken dramas *and* opera was not unusual in early nineteenth-century Germany. On the contrary, it was normal to be active as an actor and a singer simultaneously. Only relatively few stage artists of that era managed to specialise in singing operas exclusively. Both professions were not yet clearly distinguished at that time, with many mixed careers.[111] Also, the repertoires of this era prove that singspiel-like genres which blend spoken parts and singing were the rule, with through-composed operas being the exception on the German stage of Schröder-Devrient's time.

Despite her technical shortcomings in singing, Wilhelmine Schröder-Devrient became the most famous German prima donna of the first half of the nineteenth century. The reason why she maintained her long career as a 'Gesangsgenie ohne Stimme'[112] was that she was seen as the most competent singer for declamatory parts and praised widely for her convincing skills as an actor. Her articulation was exceptionally clear, meaning, she did pronounce the words in a way that made them understandable everywhere in the audience and, at the same time, she modified the sound of the vocal lines according to the voice modulations in spoken language. Moreover, she sang long phrases on one single breath[113] and her dramatic embodiment of the roles fitted perfectly with her singing. Some contemporaries criticized Schröder-Devrient for using her outstanding acting abilities to hide her shortcom-

---

[109] Warrack, Schröder-Devrient, p. 438; a list of her roles is given in: Appold, Juliette: 'Wilhelmine Schröder-Devrient'. In: *MUGI* (Musik und Gender im Internet): http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=schr1804. [Accessed 21 March 2014].

[110] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 189; Glümer, Erinnerungen, pp. 19–22.

[111] Knust, Sprachvertonung und Gestik, pp. 184–185; one example is the well-known actor Emil Devrient who had to learn 98 new parts during his engagement at the theatre in Bremen 1822 of which 20 were opera parts. See Newman, Ernest: *The Life of Richard Wagner.* Vol. 1: *1813–1848*. New York: Cassell 1933, pp. 149–150.

[112] Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*. Vol. I. Hamburg: Hoffmann & Campe 2008, p. 139.

[113] Wagner, Richard: Über Schauspieler und Sänger. In: *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Vol. IX. 4th ed. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung [K. Linnemann] 1907, p. 221.

ings as a singer.[114] Her delivery was described as 'truthful',[115] while Jenny Lind's delivery was characterized by terms such as 'simplicity, unworldliness, gentleness',[116] as well as 'spiritual', 'pleasant' and even 'divine'.[117]

In her biography about Wilhelmine Schröder-Devrient, Claire von Glümer underlines both Schröder-Devrient's patriotism as a German and that the Germans were considered bad singers in France.[118] This sounds like an excuse because even her admirers admitted that her voice was not of the first rank;[119] according to Chorley and Wolzogen, it was common among German singers to despise technical bravura in singing.[120] This claim is confirmed by several different contemporary sources. Even authors who wrote about her after her death continued to stress her dramatic and declamatory abilities and to describe her singing technique as defective.[121] Lind's skilfulness to sing coloraturas was famous.[122] Wilhelmine Schröder-Devrient's coloratura technique was never perfect.[123] Some contemporary sources hint that a singer who specialized in the German repertoire did not try to develop a proper coloratura technique.[124] Perhaps it was even regarded to be unpatriotic in Germany at that time to specialize in the Italian repertoire and singing techniques, as Chorley presumed.[125] In this case, Schröder-Devrient's technical shortcomings would have turned out to be a patriotic statement, that means, an advantage for her career. In her *MGG* article about Wilhelmine Schröder-Devrient, Rebecca Grotjahn raised the question if this

[114] For instance: review in *Dresdner Abend-Zeitung* vol. XXVIII 23 April 1844. See Kirchmeyer, Helmut: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Teil IV: Das zeitgenössische Wagner-Bild. 2. Band: Dokumente 1842–45. Regensburg: Bosse 1967, p. 422.

[115] Genast, Eduard: *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Dritter Theil*. Leipzig: Günther 1865, p. 163; Wagner, Über Schauspieler und Sänger, pp. 219–222.

[116] Chorley, Modern German Music I, pp. 360–361.

[117] Compare section above.

[118] Glümer, Erinnerungen, pp. 31–32 and 37.

[119] For instance: Wagner, Richard: *Mein Leben*. Munich: Bruckmann 1911, p. 272.

[120] Chorley, Modern German Music I, pp. 342 and 346–347; Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, pp. 106–107.

[121] For instance: Hagemann, Carl: *Wilhelmine Schröder-Devrient*. Berlin and Leipzig: Schuster & Loeffler [1904], p. 30; Warrack, Schröder-Devrient, p. 439; Kesting, Die großen Sänger I, pp. 139–144.

[122] Chorley, Modern German Music I, pp. 366–367.

[123] Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, p. 142.

[124] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 197.

[125] Chorley, Modern German Music I, pp. 342 and 347–348.

negative image of her voice could be an exaggeration.[126] She speculates whether it would be an overstatement which might have (as hinted above) a political overtone. This means that Schröder-Devrient's admirers perhaps wanted to present her as a patriotic German who demarcated herself from the technical artistry in singing which was associated with luxury and upper-class entertainment. However, the opinions of both her admirers and adversaries and both the contemporary and the posthumous sources regarding her singing abilities and inabilities are the same. At least the answer to the question, which of these two singers was technically better, becomes entirely clear from the primary sources: reviewers such as Rellstab, Chorley and Fétis who wrote extensively about both Jenny Lind and Wilhelmine Schröder-Devrient described the latter generally as inferior to Lind concerning her singing technique. Rellstab appreciated both singers. Interestingly, many admirers of Schröder-Devrient did not like Lind and vice versa, for example, Chorley, who was fond of Lind but not of Schröder-Devrient, or Richard Wagner and Heinrich Laube, who despised Lind and described her as a sterile singer and a symbol of luxury.[127]

3.3 The operatic repertoire of Wilhelmine Schröder-Devrient

Wilhelmine Schröder-Devrient and Jenny Lind both sang partly the same roles which were popular among the prima donnas of that time, for instance, Italian and French opera parts, including Norma and Alceste, or sentimental German opera parts such as Agathe or Emmeline.[128] A comparison of all the roles they sang shows more similarities than differences, with one exception: Unlike Jenny Lind, who never sang a breeches part, Wilhelmine Schröder-Devrient specialized in these parts. She sang, among others, Bellini's Romeo, Wagner's Adriano, Meyerbeer's Armando, Beethoven's Fidelio/Leonore and also Rossini's Otello, which originally was not composed as a breeches part but for some reason was changed into one.[129] Whether her remark that she also wanted to sing the skirt-chasing Don Juan is to be taken

---

[126] Grotjahn, Rebecca: 'Schröder-Devrient, Wilhelmine' In: *MGG* 2nd ed. Personenteil vol. XV, p. 52.

[127] Wagner, Richard: Eine Mittheilung an meine Freunde. In: *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Vol. IV, p. 277; Laube, Schriften über Theater, p. 657.

[128] Emmeline is the main female character in Joseph Weigl's (1766–1846) extremely successful and nowadays completely forgotten singspiel *Die Schweizerfamilie* (composed 1808/09). Emmeline's part demands from its singer both the convincing embodiment of virginal naïveté as well as of female madness.

[129] Glümer, Erinnerungen, pp. 174–176; Appold, Wilhelmine Schröder-Devrient; Mungen, Anno: Von Jeanne d'Arc zu den Memoiren einer Sängerin. Geschlechterwechsel im Rollenrepertoire Wilhelmine Schröder-Devrients. In: Thomas Betzwieser et al (eds.): *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag.* Munich: Ricordi & Co. 2005, pp. 66–67.

seriously, is another question,[130] but in any event she was celebrated for her convincing androgynous embodiment of Romeo and Fidelio/Leonore, and seems to have especially enjoyed playing those two parts. They belonged to her core repertoire and she performed them constantly throughout her entire career.

Even though the repertoire index in Glümer's biography contains 70 roles and Schröder-Devrient claimed to have sung more than 90 roles,[131] the core of her repertoire was rather small and consisted of about 10 parts which she sang many times: Pamina, Donna Anna, Fidelio/Leonore, Norma, Romeo, Lady Macbeth (in Chélard's *Macbeth*), Armida, Iphigenia in Tauris, Julia (in Spontini's *La Vestale*), Emmeline and Agathe.[132] According to Wagner and Eduard Devrient,[133] she had played these roles so often that her way of acting became somewhat mannered at the end of her career.[134] Except for Norma, none of these roles belonged to Jenny Lind's core repertoire, and as we can conclude from the contemporary sources, Lind's vocal realisation and embodiment of Norma was completely different if not opposite to Schröder-Devrient's. Eduard Genast's point of view is representative for his time: 'As a singer Jenny Lind surpassed her, as an actress nobody surpassed her.'[135]

In contrast to Jenny Lind who finished her career very early, Wilhelmine Schröder-Devrient continued to sing operas until 1847 when she was 44 years old and complaints about her voice problems were legion.[136] Different from Jenny Lind, she did not succeed with a second career as a concert singer[137] due to two reasons: On the one hand her voice was worn out after her career, on the other hand it never had had the quality of Lind's; Wilhelmine Schröder-Devrient might never have been an excellent concert singer but needed the stage to show her genuine abilities. Until today,

---

[130] Quoted in: Mungen, Von Jeanne d'Arc zu den Memoiren einer Sängerin, p. 69.

[131] Glümer, Erinnerungen, pp. 174–176.

[132] Lind sang the roles of Pamina, Donna Anna, Norma, Armida, Julia, Emmeline and Agathe as well, but performed of these only Norma regularly.

[133] Eduard Devrient (1801–1877) was a singer, actor and stage director and wrote the *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, which is one of the most informative primary sources for the history of the 19th-century theatre in the German speaking countries. He was a member of the Devrient clan which produced many actors and singers and to which Wilhelmine Schröder-Devrient's first husband Carl Devrient (1797–1872) belonged.

[134] Wagner, Mein Leben, p. 272; entries in Devrient's diaries from 23 February 1844 and 27 March 1846 in Kabel, Rolf (ed.): *Eduard Devrient: Aus seinen Tagebüchern* I. Weimar: Böhlau 1964, pp. 202 and 342.

[135] 'Als Sängerin wurde sie in *Norma* von Jenny Lind übertroffen, als Darstellerin wurde sie nie erreicht'. See Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, p. 263.

[136] Knust, Sprachvertonung und Gestik, pp. 208–211.

[137] Newman, The Life of Richard Wagner I, p. 74; Glümer, Erinnerungen, p. 146.

Lind is remembered in her country as one of the most important figures in Swedish history. As an opera singer, she achieved more than anybody before her in her country. From a historical perspective, her career was a continuation of the tradition which she in some way brought to perfection, while Schröder-Devrient deviated from the tradition and paved the way for something new. What she achieved was in the end the creation of a new operatic voice register: the (high) dramatic soprano.[138]

3.4 Wilhelmine Schröder-Devrient's stage appearance

The stage appearance of Wilhelmine Schröder-Devrient correlated with the contemporary ideal for heroic actors in nineteenth-century Germany. The most important condition for a heroic opera singer was to be a tall person which she definitely was, according to caricatures of her or the statement made by Frédéric Chopin.[139] During her career, she gained weight and became stouter which was not regarded as disadvantageous at all for an actor in Germany (figure 7, published 1843 in *Illustrirte Zeitung*).



Figure 7: Wilhelmine Schröder-Devrient, chalk lithograph, 1840, by Franz Seraph Hanfstaengl (1804–1877)

[138] Her activity as a singer resulted in the diversification of the opera soprano fach into two fächer: the dramatic soprano and the coloratura soprano. See the article 'Schröder-Devrient, Wilhelmine'. In: Hermann Mendel and August Reissmann [eds.]: *Musikalisches Konversationslexikon*. Vol. IX. Berlin: Oppenheim 1878; repr. Hildesheim: Olms 2001, p. 157.

[139] Mungen, Von Jeanne d'Arc zu den Memoiren einer Sängerin, pp. 59 and 66–67; Glümer, Erinnerungen, p. 7.

On one hand, even admirers of Wilhelmine Schröder-Devrient admitted that she was inferior to Jenny Lind as a singer.[140] What she was celebrated for, on the other hand, was her dramatic embodiment which was described as 'poetic'[141] and 'truthful'.[142] Henry Chorley compared her skills with Jenny Lind's and described Wilhelmine Schröder-Devrient's style as expressive and full of passion while Jenny Lind acted more 'simply' and 'modestly'.[143] Contemporary depictions of Schröder-Devrient's acting underline Chorley's statement. Exemplary is her acting as Fidelio at the climax in the last act (figure 8).



Figure 8: Wilhelmine Schröder-Devrient, print, Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz

Glümer recalls in her biography that Schröder-Devrient sang the second act in a declamatory manner and inserted a cry after removing her mask.[144] Wagner reports that she did not sing the related verses, 'Noch einen Schritt und du bist tot!', but rather spoke them.[145] According to Hector Berlioz, she had the habit of interspersing

[140] Among others, Wagner (who mentioned Lind as one of the most skilful singers in a letter to Ludwig II from 1 October 1874 in *König Ludwig II. und Richard Wagner: Briefwechsel.* Ed. by Otto Strobel. Vol. III. Karlsruhe: Braun 1936, p. 43) and Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, p. 163.

[141] Glümer, Erinnerungen, p. 37.

[142] Wagner, Gesammelte Schriften IX, pp. 219–222.

[143] Chorley, Modern German Music I, pp. 346–347 and II, p. 372.

[144] Glümer, Erinnerunen, p. 23.

[145] Wagner, Gesammelte Schriften IX, p. 152.

spoken words in all her singing parts.[146] Fidelio is a woman disguised as a man. What made Schröder-Devrient's realization of this role outstanding was, according to her critics, that she remained an attractive woman in men's clothes and despite her 'male' body language. Various sources prove that she was fully capable of imitating a man on stage. Bellini's Romeo, which together with Fidelio was one of Schröder-Devrient's most celebrated dramatic presentations, is a traditional breeches part. Genast describes her embodiment of Romeo in the final opera act in detail.[147]

Given the fact that the physical delivery of actors differed widely on a national level,[148] the French reviews about Schröder-Devrient's performances in Paris confirm that she had cultivated a decidedly German acting style: 'She doesn't sing like other artists do, she doesn't speak the way we are used to, her acting is absolutely not according to the rules of art'.[149] German actors were regarded as expressive but rather

---

[146] *Briefe von Berlioz. Aus dem Französischen von August Gathy*. Hamburg and Leipzig: Schubarth and Comp. 1844, p. 60 quoted in: Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 105.

[147] 'Ich habe außer ihr keine Sängerin gesehen, die das reine Seelenleben Romeo's an der Leiche Julia's [second act, third scene] so zur Anschauung zu bringen wußte […]. Nachdem sie das Fläschchen geleert, trat sie von den Stufen des Sarkophags herab und ging während des Paukenwirbels, der so lange ausgedehnt werden mußte, bis sie das gegenüberliegende Denkmal erreicht hatte, auf welches sie sich stützte, langsamen Schrittes über die Bühne. Die Haltung des Körpers war erschlafft, der Kopf gesenkt, sie richtete ihn aber bei dem Aufseufzen Julia's rasch empor, und bei den Worten 'Welcher Seufzer?' sah man ihren Augen und Zügen an, daß sie den Laut für einen überirdischen nahm. Bei dem Namen 'Romeo' blickte sie freudestrahlenden Auges empor, und mit zitternder Stimme sang sie 'Gott, ihre Stimme!' und als der Ruf Julia's zum zweiten Mal erscholl, malte sich in ihren Zügen ein seliges Entzücken, und mit ausgebreiteten Armen rief sie: 'Sie ruft mich, Giuletta ruft mich!' Wer aber vermag das Entsetzen zu schildern, das sich in ihren Zügen aussprach und in dem zitternden Körper fortpflanzte, als sie Julia lebend vor sich sieht? Ihren Augen nicht trauend, stürzte sie wankend auf Julia zu, umfasste sie, um sich zu überzeugen, daß es kein Traum sei, und als sie von Julia erfährt, daß diese nur zum Schein im Tode lag, war der Ausruf 'Ha, was sagst Du?' markerschütternd. […] bei den Worten 'Laß mich ans Herz Dich drücken' wurde ihre Stimme schwächer, und durch momentanes Zucken ihrer Züge und des Körpers deutete sie die Wirkung des Giftes an. Bei der Stelle 'Ein einzig Wort von Dir' raffte sie sich nochmals empor, und mit steigender Angst Julia fest umklammernd, sang sie mit Kraft, als wenn das Leben noch einmal den Tod besiege: 'Ach, Holde, gedenke mein', bis sie beim letzten Takt dieses kleinen Duos erschöpft zusammenbricht. Ihre Darstellung eines an Gift Sterbenden war in physischer Hinsicht ein Meisterstück der Kunst.' See Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, pp. 148–150.

[148] About the differences between the acting style in France and Germany during the nineteenth century, see Knust, Sprachvertonung und Gestik, pp. 187–192.

[149] 'Sie singt nicht wie andere Künstler singen, sie spricht nicht, wie wir es gewöhnt sind, ihr Spiel ist den Regeln der Kunst durchaus nicht angemessen', quoted in Glümer, Erinnerungen, pp. 30–31.

uneducated in the French press, while the Germans considered the French actors and singers too calculated even though cultivated in their delivery. What can be said about Lind's acting abilities in this international context? Glümer quotes Wilhelmine Schröder-Devrient who distanced herself from Jenny Lind by saying that 'his [Rubini's] like Jenny Lind's success was caused by the voice material', [150] not by their acting skills.

Thus, Wilhelmine Schröder-Devrient was definitely not famous for her technical perfection but for her vocal and dramatic expressivity, something that Lind lacked.[151] Schröder-Devrient was capable of starting to cry as if by command.[152] She credits her own extraordinary acting abilities to her mother whose physical delivery was a powerful model for her[153] and who had taught her daughter to act convincingly.[154]

3.5 The public image of Wilhelmine Schröder-Devrient and her networks

Many reviews, lexicon articles and even monographs about both singers were published during their lifetime. A comparison between the contemporary biographies of both singers reveals many parallels and some significant differences. The following passage is a summary and evaluation of these sources and of the images coined in them, not a reconstruction of the historical personalities of these two singers.

Both were born into the low middle class and experienced poverty in their childhoods. Jenny Lind was a child of a single mother and grew up without a father, Wilhelmine Schröder-Devrient's father died early and her mother raised her and her siblings alone.[155] Moreover, Sophie Schröder was not a typical mother in her time since she earned the family's income even before her husband's death and took part in political actions which forced her and her family to leave Hamburg in 1813 because of her anti-French agitation.[156] Both singers were, thus, raised by dominant mothers, and in the case of Wilhelmine Schröder-Devrient, her mother employed force and harsh discipline to educate her daughter.[157]

---

[150] '[B]ei ihm [Rubini], wie bei Jenny Lind, lag der Erfolg hauptsächlich im Material der Stimme'. See Glümer, Erinnerungen, p. 38.

[151] Fétis, Biographie universelle V, p. 304.

[152] Warrack, Schröder-Devrient, p. 439.

[153] Glümer, Erinnerungen, p. 66.

[154] Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 56; Glümer, Erinnerungen, pp. 21–22.

[155] Ibid., pp. 15–17.

[156] Ibid., pp. 13–14.

[157] Ibid., pp. 11–12.

Beside their somewhat similar family backgrounds, the biographies of both singers appear to have been antithetic. Different from Jenny Lind, Wilhelmine Schröder-Devrient never had a stable economy even though she earned a lot of money during her opera career. This was due to her rather chaotic private life (compared to Lind): she married three times, lost the custody– but not the financial responsibility – of her three children after her first divorce and her fortune after her second divorce.[158] However, even though Schröder-Devrient's image did not correspond to that of a dedicated mother and wife, her biographers gave her image an altruistic – and, perhaps, a genuinely feminine – feature; both Lind and Schröder-Devrient were, according to their biographers, involved in many charity activities.[159]

In contrast to Lind, Wilhelmine Schröder-Devrient was not religiously but politically committed. She became an icon of the Revolutions of 1848/49 in the German states, probably against her will. According to her biographer, Claire von Glümer, she recalled stepping onto her balcony in Dresden during the May Uprising of 1849 and became horrified of one dead victim of the street fights who was carried away. She expressed her shock about this view with a loud cry[160] which the revolting Dresden citizens took for a call to the weapons as a contemporary illustration shows (figure 9).

---

[158] Ibid., pp. 26–27 and 99–100.

[159] About Lind, see above; about Schröder-Devrient, see Glümer, Erinnerungen, pp. 78–85.

[160] Ibid., pp. 115–116.

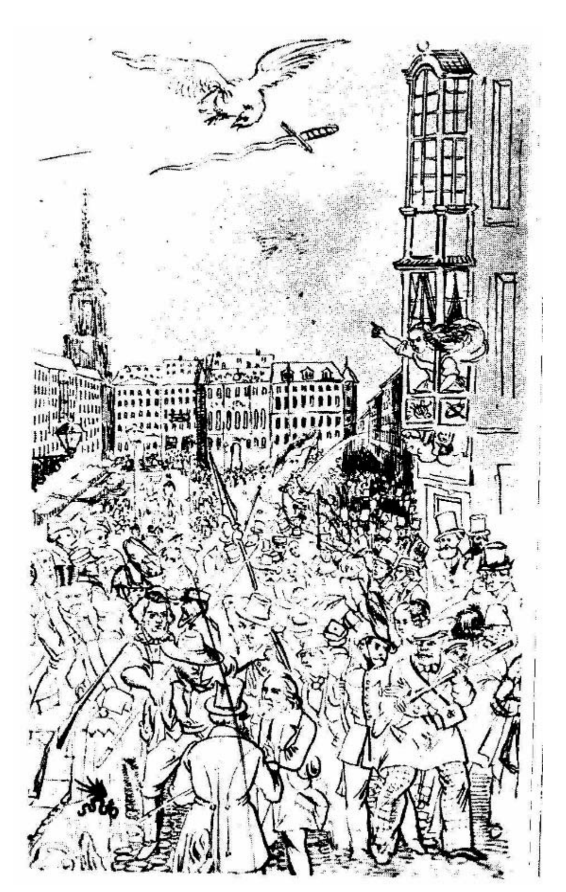


Figure 9: Wilhelmine Schröder-Devrient during the Uprising in Dresden, anonymous drawing, Museum der Stadt Dresden, (printed in: Drusche, Esther (ed.): Richard Wagner: Ausgewählte Schriften. Leipzig 1983, Abb. 72)

Wilhelmine Schröder-Devrient faced legal consequences for this incident[161] and insisted in later years that her behaviour had been misunderstood. Her statements about this issue may be seen in light of the difficulties which this event caused her and, thus, as modified statements: because of her allegedly active participation in the Uprising, she was arrested on her visit in Dresden in 1851[162] and had been prevented from visiting the Russian Baltic province of Livonia where Trikaten, the home of her third husband, was located. Whatever this incident really was, she showed an unde-

[161] Ibid., p. 127.

[162] Appold, Wilhelmine Schröder-Devrient.

niably strong interest in the revolution and had profound sympathies for the political left. Glümer recalls in her biography that she met Wilhelmine Schröder-Devrient for the first time in the Paulskirche in Frankfurt, which served as the home of the first democratic German parliament, and that she took a place in the extreme left and wrote Glümer a short note in her Stammbuch: 'Everything for the people! Nothing for the emperor!'[163] Glümer interspersed several anti-aristocrat statements in her biography about Schröder-Devrient, for example, one about an anonymous duke who belonged to the royal court in Berlin, and who successfully hindered her engagement at the opera after having been repelled by her when he made some immoral advances:

> The duke didn't want to understand, and pushed to the extreme Wilhelmine eventually saw no other choice than to give him – a slap in the face. When this 'gentle' man retired angry and confused, he lost his decoration; the artist did pick it up and shouted to him who was running away: 'Your medals, Sir, don't forget them. They are the best thing about you.'[164]

One can presume that Wilhelmine Schröder-Devrient liked to tell her colleagues anecdotes like this one and that her republican attitude was widely known. Her political sympathies were mentioned in publications about her until the early twentieth century.[165] Perhaps it was due to this fact that her contemporary supporters and admirers were people of the middle class who started to claim political power in Germany at that time. Wilhelmine Schröder-Devrient became an icon of the Young Germans, such as Heinrich Laube and Richard Wagner, and was also appreciated by middle class people, including the Schumann couple, Ludwig Rellstab and Carl Gottlieb Reißiger.[166] Schröder-Devrient shaped a public image contrary to the opera

---

[163] 'Alles für's Volk! Nichts für den Kaiser!' Facsimile in first edition of Glümer, Erinnerungen, after p. 178.

[164] 'Der Fürst wollte jedoch nicht verstehen, und zum Äußersten getrieben nahm Wilhelmine endlich ihre Zuflucht zu – einer Ohrfeige. Als der 'hohe Herr' voll Zorn und Bestürzung den Rückzug antrat, entfiel ihm sein Crachat; die Künstlerin hob es auf und rief dem Forteilenden nach: „Ihre Orden, Hoheit, vergessen Sie nicht – die sind doch das Beste an Ihnen!"' See Glümer, Erinnerungen, pp. 53–54.

[165] For instance, in Hagemann, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 67: 'Wilhelmine Schröder-Devrient hingegen empfand durchaus als Demokratin, ihre ganze Kunst war eine Volkskunst, und der Beifall des Geringsten wie des Vornehmsten galt ihr gleich.'

[166] Glümer, Erinnerungen, pp. 72–73, 76–77; Knust, Martin: 'Über Schauspieler und Sänger'. In: *Das Wagner-Lexikon*. Ed. by Daniel Brandenburg, Rainer Franke and Anno Mungen. Laaber: Laaber 2012, pp. 764–765; Naegele, Verena: 'Schröder-Devrient, Wilhelmine'. In: *Lexikon Musik und Gen-*

singer Jenny Lind whose appearances on stage were highly exclusive events. It was both difficult and very expensive to gain access to her performances. For instance, Chorley reports that rumours circulated in 1846 about Lind ending her career soon which caused him and many admirers to travel long distances to Frankfurt/Main to hear her one last time.[167] Jenny Lind thus succeeded in marketing herself to the best by exclusivity.[168] Wilhelmine Schröder-Devrient had an opposite strategy: even though she was appointed as the prima donna at the Dresden court theatre and received a very high salary,[169] she performed there only on a few occasions each season.[170] Like Jenny Lind, she was guest performing in other opera houses, but not only in the large and exclusive theatres in Vienna, Berlin, Paris and London, but also in small houses in the German backwater and, thus, for the common people. She stated according to Glümer that her exclusive guest performances abroad were not very enjoyable for her because of the hostility of her famous colleagues and the strict social borders maintained by the aristocratic audiences.[171] Her strategy to play the German patriotic card could have been inspired by her famous mother.

Another aspect about Schröder-Devrient's public image can be linked to the German idealistic tradition which artists such as Wagner or Schumann advocated. Like Wagner, she maintained in her memoirs that she always refused to pay journalists to write positive reviews about her or a claque to applaud her during the performances.[172] Like Wagner, she declared Meyerbeer's *Prophète* to be artistically poor.[173] In doing so, she maintained indirectly that her fame came from nothing but her artistic achievements, and that she regarded her career as a service to the German art[174]

der. Ed. by Annette Kreutziger-Herr and Melanie Unseld. Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler 2010, p. 461.

[167] Chorley, Modern German Music II, pp. 361–362.

[168] She continued to do so during her second career as a concert singer; for instance, ticket prices for one of her concerts in the US amounted to $200. See Fétis, Biographie Universelle V, p. 304.

[169] Proelß reports that she got a salary of 2,000 Thaler plus 500 Thaler in gratuities in 1826, which is about three times more than an average member of the Dresden ensemble earned. See Proelß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, p. 662.

[170] She performed there only about 30 times per year. See Proelß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, p. 540.

[171] Glümer, Erinnerungen, pp. 40–42 and 45.

[172] Ibid., pp. 34–35.

[173] Ibid., p. 119; compare Wagner's invectives in 'Oper und Drama'. In: *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen* III, pp. 299–305 or in the critical edition of *Oper und Drama.* Ed. by Klaus Kropfinger. 3rd ed. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, pp. 98–106.

[174] For instance in Glümer, Erinnerungen, pp. 28–29.

despite her substantial monetary earnings. She established this self-image successfully, as an overview of the contemporary publications about her clearly proves.

Finally, the public images of the opera singers, Lind and Schröder-Devrient, are as contrasting as they can be also in the gender aspect. While Lind was seen as a hard-working, virtuous and innocent virgin with full moral integrity who only stayed in the compromising theatre milieu as long as necessary – a model of the domesticated woman – and while the way in which she was celebrated shows parallels with the awakening of a new kind of Mariolatry which was about to result in the tenet of the immaculate conception in 1854,[175] Schröder-Devrient appeared to be an extremely self-confident woman who challenged the gender borders of her time. In her private life, she failed both as a mother and in subordinating herself in a relationship as a woman and was identified entirely with her profession in the ambiguous theatre milieu. On stage, she appeared often as a man or as a dominant woman and was nonetheless met with unlimited praise for her performances from her many male admirers. It is astounding that her breaking of the gender standards did not just irritate her admirers, but on the contrary, seems to have been rather fascinating for them. Also, her somewhat rebellious and problematic biographical background seems not to have had a negative effect on her image. As a child, she had the habit of wearing boy's clothes, she had a boy's haircut[176] and liked to imitate the title role of Schiller's *Die Jungfrau von Orléans*.[177] Rellstab reports that the children's ballet school of Madame Horschelt in Prague, where she took dancing lessons as a nine-year-old child, was infamous for its immorality.[178] His choice of words hints that in this institute sexual contacts were normal both between teachers and children as well as among the children.[179] True or not, it cannot be denied that Schröder-Devrient was seen in her time as a prime example of autonomous female sexuality. Despite her origins from a theatrical family, her long theatre career and her three marriages she was not seen as an immoral person, at least not in the sources that I have accessed. Her role repertoire contained many androgynous parts in which she was brilliant and irritating: Rellstab reports that she remained an attractive woman even when wearing men's clothes.[180] Also as a woman, her appearance on stage was considered attractive if not libertine. For instance, her costume as Iphigenia was strapless and caused some

[175] Kesting, Die großen Sänger I, pp. 143–144.

[176] Mungen, Von Jeanne d'Arc zu den Memoiren einer Sängerin, p. 63.

[177] Glümer, Erinnerungen, pp. 12–13.

[178] Quoted in Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, p. 178; she got her first dancing lessons at the age of four. See Glümer, Erinnerungen, p. 11.

[179] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 189.

[180] Ibid., p. 205.

sensation.[181] Interestingly, her biographer, Rellstab, defends her decision for this costume because it was motivated by historic truthfulness. Schröder-Devrient's mother was famous for studying historical pictures and sculptures to improve her performances,[182] and her daughter followed her example[183] and recommended doing so to her colleagues for improving their facial expressions and gestures.[184] She did, thus, conduct historical research that was professionally relevant to her, and was considered as intellectual as a woman in her time could be.[185] In practising this autonomy from gender stereotypes, she appears to have intruded into domains which were defined as 'male' in the early nineteenth century by claiming her individual freedom from the gender conventions. A strong final proof for her image as a sexually autonomous woman is the fact that the pornographic *Aus den Memoiren einer Sängerin* – which were published for the first time after her death in 1861[186] and turned out to be a long-lasting international success with many editions – were attributed to her even though she is definitely not the author.[187] Lind's image was that of a celestial, subordinate and naïve virgin, Schröder-Devrient's that of a mundane, self-confident and sexually experienced woman.

4 Conclusions and outlook

In this final part we would like to present the outcome of our comparison, that means, a summary of the most striking parallels and differences in these two exceptional opera singer careers including an outlook for further research about this issue. First, we will summarize briefly the results under the same aspects which we chose for our two presentations. After that, we will finish the article with some more general observations and hypotheses as well as an outlook.

4.1 Their biographical background

Both women came from the lower middle class and made their own way, which led them to high social prestige even though both were affiliated with an institution that was seen as morally dangerous for women: the theatre. Both women were raised more

[181] Ibid., p. 210; compare Figure 7.

[182] Knust, Sprachvertonung und Gestik, p. 108.

[183] Glümer, Erinnerungen, pp. 54–57.

[184] Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 96.

[185] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 189.

[186] Warrack, Schröder-Devrient, p. 438.

[187] Mungen, Von Jeanne d'Arc zu den Memoiren einer Sängerin, pp. 69 and 71.

or less by their mothers alone and might have faced being an outsider early in their lives. Their contrasting strategies to handle this was – at least according to their contemporary biographers – for Jenny Lind to distance herself from her mother while Wilhelmine Schröder-Devrient followed the example of her mother and declared her to be her role model as an actress. Both started their opera careers very early, according to modern standards, at the age of 16. However, according to early nineteenth-century standards – at least in Central and Northern Europe – this was rather normal. After their debut and their national breakthroughs, their careers quickly became international. Both performed as opera singers regularly in Germany and England, and Schröder-Devrient also in France, a country that Lind avoided. However, while Lind focused on the large and prestigious opera houses and financially strong audiences, and was able to retire as a rich woman from the stage at 29 years old, Schröder-Devrient had a long-lasting engagement in Dresden and also toured through the German province. Lind's public image lets her stage career appear as to have been a means to an end, while Schröder-Devrient's relationship to the opera stage remained to be rather essential for her as a person.

4.2 Their singing voices

Both singers had to struggle with certain voice defects, which by all appearances, were a result of a wrong and premature education in singing. Lind seems to have sung despite her voice defect with constant high quality throughout her relatively short opera career. Schröder-Devrient's voice underwent more drastic changes during her relatively long career as a prima donna.

Both singers were sopranos but Lind's voice was definitely higher and more lyrical and delicate. She was famous for her highest register while Schröder-Devrient's highest tones were rather infamous. Technically, Lind was the better singer when it came to voice flexibility, ornamentation, dynamic nuances, intonation, rhythmic precision and musical memory. Both voices lacked a powerful chest register. As far as the sources tell us, Lind's tessitura was that of a high lyric soprano while Schröder-Devrient seems to have been a mezzo soprano who forced herself to sing the high tones. Consequently, the timbres of these two voices must have been very different. Neither voice had the penetrating power we normally expect from an opera soprano today. One reason why this was not a big problem is that – except in London, Paris and Berlin – the theatre buildings of the early nineteenth century were smaller than today. Thus, the power of their voices was still sufficient. Another reason is that the vocal ideal was different in the nineteenth century. The ideal was not so much about vocal power but much more about 'thin' voices with no vibrato. Moreover, the orchestras were not as big as in contemporary times. The 'thin' vocal ideal could still be heard on early recordings of sopranos, for instance, of Blanche Marchesi, Ellen Beach Yaw, Adelina Patti and Nellie Melba from 1890 to 1900.

4.3 Their operatic repertoires

As opera sopranos, Lind and Schröder-Devrient sang the same parts – with the exception of breeches parts – which were popular during the early nineteenth century. However, even though their repertoires in general were similar, the core of their repertoires differed significantly. Lind was brilliant in youthful and innocent parts, such as Amina, Marie and Lucia. Schröder-Devrient's domain were more active female parts such as the witch Armida or the bloodthirsty Lady Macbeth as well as breeches parts. Only the part of Norma both sung more frequently al-though their performances of this role were very different. Lind held back jealous, furious and dramatic moments in Norma's character. Instead, she interpreted Norma more as a loving and motherly woman which the critics agreed made the character more feminine. Lind's interpretation of Norma was most likely an adjustment to her delicate voice. The dramatic ensembles were not Lind's strong point and she needed to hold back the dynamic if she wanted to be heard. In order to take down the dynamic, Lind played these scenes fairly stagnantly and not as ponderously and loudly as other singers in this role. Instead, Lind excelled in the solo scenes with high tones. For instance, Lind sang Bellini's 'Casta Diva' scene in G major, unchanged perhaps to show her exceptional skills as a singer, while Schröder-Devrient changed Norma's part musically and might have focused on the convincing embodiment of the Medea-like features and most spectacular changes of this operatic character. Lind avoided everything Medea-like and interpreted the entire role as a sample of noble pure femininity according to her time's ideals. Lind was a specialist of Italian bel canto opera and French grand opera parts in which she could show her ornamentation artistry. Schröder-Devrient specialised in German opera parts in which she could show her sophisticated declamatory art and in Italian opera parts which demand good acting skills.

Lind and Schröder-Devrient were active during the same time but did never perform together probably due to their congruent role repertoires. To our knowledge, they never had any personal contact with each other.

4.4 Their dramatic embodiment

This is the aspect in which both singers differed most from each other. If Lind was beyond question the technically better singer of the two, Schröder-Devrient was the more versatile and versed actress. She was capable of successfully embodying on stage young as well as mature women, lyrical as well as high dramatic characters, heroes as well as intriguers, and women as well as men. Lind's way to play her parts on scene was affected by stereotypical femininity, which corresponded well with the expectations of the audiences. She played parts which suited her young age and did this in a manner that reviewers described as 'graceful' and 'naïve'. This indicates that she did

not intend to surprise, irritate or shock her spectators by her representations on stage, which is what Schröder-Devrient normally did. Roughly speaking, Lind appears more to have been a musician on stage than Schröder-Devrient, while Schröder-Devrient was more of an actor who also sang. Their approaches to their dramatic embodiment were, thus, apparently more motivated by means of music or of drama, respectively. Both were described as 'truthful' actresses, what we may translate into modern English as 'authentic'. However, even this 'truthfulness' seems to have been perceived differently. While Lind acted on stage and in public in a way which appears to be linked to the Virgin Mary symbolism of her time, Schröder-Devrient's 'truthfulness' consisted of her convincing embodiment of a character throughout an entire performance. That means that she played her character even if it remained silent on stage and that she did not put herself as an actress into the foreground but integrated into the ensemble. This was not common in the early nineteenth century when singers interrupted the performance after having been applauded to give a short speech to the audience or stopped playing their role as soon as it was their colleagues' turn to sing an aria or the like; non-singing actors just sat down or walked through the coulisses until the aria was finished.[188] The actor's skills were more important for the audience than an illusionary presentation of the play. Lind, for instance, gave some arias da capo during an opera performance as it was custom at that time. This is not reported about Schröder-Devrient. In general, everyday body language still differs in Europe. The reduced expressivity of Jenny Lind's physical delivery compared to her competitors' in Central Europe and England could at least partly be owed to her national background.

4.5 Their public images

As is the case today with many musicians especially in the domain of popular music, large parts of the audiences of these two singers took for granted that their playing of fictive characters on stage corresponded closely with their personalities in real life, in other words that their embodiment was 'authentic' to a certain extent. Lind was seen as a virtuous and industrious young woman who achieved high social prestige through hard work, while Schröder-Devrient represented more of a bohemian woman avant-la-lettre. Compared to Lind, her way to embody her characters was more extreme like her way of living was, too. Schröder-Devrient did not correspond to her time's ideals of a mother and wife. Nonetheless, the truthfulness and skilfulness of her performances lifted her above the categories which were mandatory for an ordinary woman in the early nineteenth century. Or maybe this truthfulness was only appreciated so much because of her relatively tumultuous and unsteady private life

[188] Knust, Sprachvertonung und Gestik, pp. 100–101 and 212–213.

which might have appeared to be a precondition for her passionate embodiments; in this case, her biography might have served as a proof of the sincerity of her artistic work. In this context, the question can be raised, to which extent the cult of Schröder-Devrient could possibly be linked to the genius cult in the early nineteenth century. The way in which her art was admired shows features of a kind of devotion that until then was exclusively restricted to some outstanding male individuals.[189] For instance, like the romantic image of Beethoven,[190] who witnessed her first appearances on stage and greatly appreciated her, the contemporary image of Schröder-Devrient was shaped by her passion and dedication to the art, a certain inability to keep her private life in order, her political commitment, her self-confident and somewhat rebellious attitude towards the people around her, her idealistic wish to make her art accessible to all people[191] and her strong identification with her profession. It seems that she or at least her first biographers intended to blur the border between her private and her professional identities.

Lind's public image corresponded to that of the subordinate woman as the ideal of her time; it is not clear, whether this was also the way she lived privately. If one looks at Lind's sophisticated way of marketing herself, she appears more like a calculating, strong and independent women than a subservient, naïve little girl. Lind consciously used her naïve and subordinate 'feminine' image very successfully to her advantage. Schröder-Devrient seems to have liked challenging both the social, political and gender borders and limitations of her time.

4.6 Their professional networks

Lind had influential contacts, such as the composers Lindblad, Meyerbeer and Mendelssohn, who all helped her with her career. Schröder-Devrient's most important references in the beginning of her career were, according to her bio-graphers, Carl Maria von Weber and the deaf Beethoven. Even though she got her first permanent engagement in Dresden quite early at the age of 19, she started building up a ramified national and international network and gave only relatively few performances at the Dresden opera house. Despite her well-paid engagement, she lived the typical life of a German singer/actor of her time travelling constantly from theatre to theatre in the German-speaking countries and beyond. Whatever reason she had for this she seems to have enjoyed the restless nomadic life that musicians have lived in Europe for

[189] Anno Mungen articulates a similar hypothesis. See Mungen, In einer selbst geschaffenen Manier, pp. 325–326.

[190] Schmitz, Arnold: Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik. Berlin and Bonn: Dümmler 1927.

[191] Compare Beethoven's Heiligenstadt Testament.

many centuries. Lind, on the contrary, never enjoyed travelling and the restless artist's life. At least according to her public image, she could not wait to settle down, get married and have children. She was engaged two times before she finally married, and several times rumours also arose about further engagements. Again this must be seen as Lind's image of a true model of feminity in a time when women's primary duty was to support their husbands. Most certainly, Lind despised the stage-life not as strongly as her contemporary public image might suggest.

The opera market in early nineteenth-century Germany was already quite diversified concerning the voice registers or fächer. Various fächer or prototypes of subsequent fächer existed, for instance, the fach of a German soprano who had qualities and skills different from an Italian or French opera soprano. When Schröder-Devrient entered the opera stage, the niche of a German opera soprano was already defined, and in this niche, she even had to find her place between two other famous contemporary opera sopranos of the same age as Ludwig Rellstab reports: Anna Schechner-Waagen (1804–1860) and Henriette Sontag (1806–1854).[192] All three sopranos sang approximately the same repertoire and were specialists for German opera parts.

4.7 Closing remarks

Lind's career marks the end and at the same time the perfection of the coloratura singing era. Schröder-Devrient became the prototype of a new operatic singer fach, the dramatic soprano, which demanded less flexibility and ornamentation artistry but more expressivity and pathos. Lind's public and professional image corresponded to the ideals of virginal virtues of her time. This may explain why she became extremely successful in the England of the Victorian era, and later in the United States. Schröder-Devrient's career on the other hand was perhaps facilitated because she was active in a politically less stable area of Europe where the cult of art was about to grow immensely during the Romantic era. She clearly chose her position and maintained it throughout her life. This position was about to become that of the modern artist who challenges and in some way puts him- or herself above the society of his or her time by provoking, irritating and experimenting with new ideas, a critical commentator of his or her time.

Still, there are also several similarities between the two sopranos. One striking parallel is the sophisticated way in which they used the media. Their public images were quite different, but they both succeeded in launching them and having a spectacular career which corresponded to their images. Jenny Lind and Wilhelmine Schröder-Devrient were active during the same era during which both theatrical and

[192] Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient, p. 201.

vocal ideals were slowly changing. For quite a long period, the old and the new opera-singing ideal lived side by side. This is one of the most obvious and perhaps most astounding differences between these two sopranos: Lind marks the old school through her highly technical vocal skills, for instance, in singing coloraturas and improvisations, and through her traditional, disembodied interpretations of her roles. Schröder-Devrient represents the new school, particularly through her more dramatic, bodily interpretations which probably worked as compensation for her limited voice. Although Schröder-Devrient was the older of the two, she was the one who initiated a new stage ideal while Lind represented an old ideal.

„…ich bin und bleibe mit herzlicher Achtung und Freundschaft…“[1]
Über die Berührungspunkte zwischen Heinrich August Marschner und Francesco Morlacchi

Merle Tjadina Fahrholz (Zürich)

Wenige Jahre vor der Entstehung der Oper *Der Templer und die Jüdin* von Heinrich August Marschner (1795–1861) vertonte auch Francesco Morlacchi (1784–1841) ein Libretto mit Bezügen zu dem Roman *Ivanhoe* von Walter Scott (1771–1832). Diese Beobachtung allein ist angesichts der damals vorherrschenden Scott-Mode noch nicht als außergewöhnlich einzuschätzen, jedoch regt der Fakt, dass die ältere der beiden Kompositionen während der Zeit entstand, in der beide Künstler an der Dresdner Hofoper engagiert waren, zu einer näheren Betrachtung der biographischen, sozialen und musikalisch-künstlerischen Berührungspunkte der Komponisten an.

Francesco Morlacchi folgte einer Tradition des 18. Jahrhunderts, als er 1810 von Italien aus an den Hof von Dresden ging.[2] Er kam in ein von kriegerischen Ausei-

---

[1] Brief Marschners an Morlacchi, 14. Juni 1833. Zit. nach: Fischer, Georg: *Marschner Erinnerungen*. Hannover (u.a.): Hahn 1918, S. 115.

[2] Siehe: Ballola, Giovanni Carli: L'italiano in Dresda. In: Biancamaria Brumana und Galliano Ciliberti (Hg.): *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo. Atti del Convegno internazionale di studi, Perugia*

nandersetzungen gezeichnetes Land, das kurz vor dem politischen Zusammenbruch stand. Während der Neuausrichtung Sachsens und der Wiedereinsetzung des Königs verwandte sich Morlacchi maßgeblich für den Erhalt des Orchesters und der Oper. Dies war einer der Gründe dafür, dass seine Position am Hofe über dreißig Jahre lang stabil blieb, auch als 1817 das deutsche Departement gegründet wurde und Carl Maria von Weber dem Ruf nach Dresden folgte.[3]

Heinrich August Marschner war elf Jahre jünger als Morlacchi und seine Jugend war geprägt durch die Zeit des Ringens zwischen Revolution und Restauration. 1821 übersiedelte er in die sächsische Hauptstadt, wo er einige Jahre später eine befristete Anstellung in untergeordneter Funktion an der Hofoper erhielt und bis zum Tode Webers blieb. Während seines fünfjährigen Dresden-Aufenthalts hatte Marschner mit Morlacchi vor allem im Rahmen seiner Tätigkeit an der Hofoper Kontakt, wo er Morlacchi und Weber zuarbeitete. Doch auch für die anschließende Zeit ist in mindestens zwei Fällen ein persönlicher oder brieflicher Austausch belegt: Heinrich Dorn berichtet in seinen *Erinnerungen* von einem privat-geselligen Zusammentreffen in seinem Hause im Sommer 1830, bei dem beide Künstler anwesend waren, und Georg Fischer druckt in seinen *Marschner Erinnerungen* einen Brief des Jüngeren an den Älteren ab.[4]

Dennoch fällt in der Sekundärliteratur zu Marschner, die überwiegend älteren Datums ist, der Name Morlacchi nur selten.[5] Dies ist teilweise auf eine tradierte ein-

---

1984. Firenze: Leo S. Olschki 1986, S. 6 und Gossett, Philip: Tebaldo e Isolina. Introduction. In: Philip Gossett (Hg.): *Italian Opera 1810–1840*. Bd. 24. New York (u.a.): Garland 1989, [S. 1].

[3] Siehe: Miller, Norbert: Carl Maria von Weber in Berlin II. In: Carl Dahlhaus und Norbert Miller (Hg.): *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 2. Stuttgart (u.a.): Metzler 2007, S. 491 sowie Kremtz, Eberhard: Das ‚deutsche Departement' des Dresdner Hoftheaters. In: Michael Heinemann und Hans John (Hg.): *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber 1995, S. 107–112, hier S. 110.

[4] Siehe: Dorn, Heinrich Ludwig Egmont: *Aus meinem Leben – Erinnerungen*. Bd. 3. Berlin: E. Graetz 1872, S. 69ff sowie Fischer, Georg: *Marschner Erinnerungen*. Hannover (u.a.): Hahn 1918, S. 115.

[5] Volkmar Köhler erwähnt Morlacchi gar nicht, Allmuth Behrendt nennt ihn, obwohl ihre Dissertation sogar ein eigenes Kapitel über die von Weber unabhängigen künstlerischen Einflüsse auf Marschner in Dresden enthält, nur anlässlich einer negativen Kritik Marschners zu Morlacchis *La gioventù di Enrico V*, und Dean Palmer kommt auf 250 Seiten Haupttext mit lediglich drei Nennungen aus: Er führt an, dass Marschner als Assistent sowohl Webers als auch Morlacchis bemüht war, das Gleichgewicht zwischen den Fraktionen zu wahren, dass er sich Friedrich Hofmeister gegenüber kritisch über *Tebaldo e Isolina* äußerte, und dass Marschner den Drang hatte, sich gegenüber den beiden hoch angesehenen Männern Weber und Morlacchi zu beweisen. Siehe: Köhler, Volkmar: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*. Göttingen: Disseration 1955; Behrendt, Allmuth: *Der Opernkomponist und -kapellmeister Heinrich Marschner. Untersuchungen zu Entwicklungs- und Schaffensbedingungen unter*

seitig nationale Betrachtungsweise zurückzuführen, in der die deutsche und die italienische Oper einander konkurrierend gegenübergestellt werden – und der in den frühen 1820er Jahren als Komponist noch nicht etablierte Marschner lässt sich, im Gegensatz zu Weber, nicht als Antipode Morlacchis werten. Wird diese auf den Aspekt des Widersachers eingeschränkte Sicht erweitert, stellt sich im Gegenzug die Frage, ob trotz der unterschiedlichen politisch-gesellschaftlichen Erfahrungen sowie des divergierenden musikästhetischen Hintergrunds eine Prägung Marschners durch Morlacchi auszumachen ist. In dem vorliegenden Beitrag sollen deshalb die verschiedenen Berührungspunkte der Komponisten dargelegt, sowie der Ausgangspunkt dieser Überlegungen, die beiden Vertonungen von Libretti nach Walter Scott, betrachtet werden.

1 Institutionelle und ideelle Berührungspunkte an der Hofoper

Als Morlacchi die Position des Kapellmeisters in Dresden antrat, hatte er sich in Italien bereits einen Namen gemacht, den er auch in seiner Zeit in Dresden aktiv weiter pflegte: Während der folgenden dreißig Jahre prägte er das musikalische Leben der sächsischen Hauptstadt, obwohl er zahlreiche Opern an italienischen Theatern zur Uraufführung brachte und oft jährlich mehrere Monate in seinem Heimatland verbrachte. Der Anlass für Marschner, sich in Dresden niederzulassen, war der Erfolg seiner von Weber auf die Bühne gebrachten Oper *Heinrich IV. und d'Aubigné*. Auch die Gegenwart Webers hat sicherlich zu dem Entschluss, umzuziehen, beigetragen, war dies doch eine einmalige Gelegenheit, dessen Arbeit direkt mitzuverfolgen.[6] Mindestens teilweise bestand diese Möglichkeit auch mit Blick auf Morlacchi, denn Marschner wirkte ab 1824 als Musikdirektor des deutschen und des italienischen Departements, womit er Assistent Webers und Morlacchis war. Die Ansprüche an ihn scheinen zeitintensiv gewesen zu sein, Marschner berichtet in einem Brief an seinen Verleger und Freund Hofmeister im Juni 1825:

> Ich bin zwar selbst auch so ein Bad oder Stärkungsmittel, aber nur für Männer, näml. für meine beiden Hn. Collegen Web. u Morl., die dadurch, daß ich alles für sie mache,

besonderer Berücksichtigung seines Schrifttums. Leipzig: Dissertation 1989; Palmer, Dean A.: *Heinrich August Marschner, 1795–1861. His Life and Stage Works*. Michigan: UMI Research Press 1980.

[6] Allmuth Behrendts Fazit aus zahlreichen von ihr untersuchten Quellen ist, dass es kein Lehrer-Schüler Verhältnis gab, Marschner in Weber aber ein Vorbild sah und der persönliche Kontakt ihn anspornte. Behrendt, Opernkomponist Marschner, S. 33–44, S. 59f. sowie Anhang S. 3f.

> selbst nichts zu machen nöthig haben, und dadurch ihre kranken Leiber stärken können.[7]

In seiner Marschner-Biographie von 1980 vertritt A. Dean Palmer die Ansicht, dass die Departements in Konkurrenz zueinander standen und die Arbeit für beide Parteien für Marschner eine zusätzliche Herausforderung darstellte, es quasi ein ständiges Ausloten der Interessen war. Neuere Beiträge der Weber-Forschung relativieren das aus dem 19. Jahrhundert überkommene Bild einer Feindschaft zwischen den Abteilungen. Michael Heinemann verdeutlicht dies bereits im Titel seines Aufsatzes *Franceso Morlacchi – Webers Gegenspieler?*[8]. Er weist darauf hin, dass das Verhältnis zwischen Weber und Morlacchi nicht ungetrübt war, direkte Auseinandersetzungen jedoch theaterpraktische Gründe hatten. Über diese alltäglichen Anlässe für Streitigkeiten hinausgehend nimmt Heinemann an, dass beide Komponisten das Musiktheater in einer Legitimationskrise sahen und es daraus retten wollten. Der Ansatz war somit seiner Ansicht nach unterschiedlich und den jeweiligen Traditionen verpflichtet, das Ziel jedoch identisch: die Weiterführung einer vom Staat unterstützten Institution, die im gleichen Maße künstlerisch befriedigend ist als auch von Seiten des Publikums akzeptiert wird.[9] Marschner beschäftigte sich in den 1820er Jahren ebenfalls mit der Frage, was eine gute Oper ausmacht und was Berücksichtigung erfahren muss, um zu gewährleisten, dass sich die Zuschauer angesprochen fühlen. Dies zeigt sich in seinen musik- und theaterästhetischen Stellungnahmen über Vorzüge und Nachteile von Werken deutscher, italienischer und französischer Herkunft, in denen jedoch auch Widersprüche, Selbstpropaganda und populistische Töne durchschlagen.[10] Marschners Schriften spiegeln allgemeine Überlegungen zur Gattung Oper und ihrer Darstellung, geben jedoch weder einen konkreten Hinweis darauf, ob Marschner sich mit der Frage der Legitimation der Institution beschäftigte, wie es Heinemann für Morlacchi und Weber annimmt, noch ob er sich hierin gegenüber

---

[7] Brief an Hofmeister vom 18. Juni 1825. Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10. Hervorhebungen original.

[8] Heinemann, Michael: Francesco Morlacchi – Webers Gegenspieler? In: Manuel Gervink (u.a.) (Hg.): *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*. Mainz: Schott 2007, S. 37–43.

[9] Ebd., S. 37f., S. 41ff.

[10] Siehe: Waidelich, Till Gerrit: *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner*. Tutzing: Hans Schneider 1996, S. 6 und S. 79f. sowie Waidelich, Till Gerrit: Weitere Dokumente zu Marschners Eigenpropaganda und seinem Kampf gegen den Vorwurf des Epigonentums. In: Bernhard R. Appel (u.a.) (Hg.): *Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag*. Saarbrücken: SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag 2001, S. 349–358.

seinen Vorgesetzten positionierte. Seine beiden Kollegen beachtete er bei seinen journalistischen Tätigkeiten gleichermaßen.[11]

2 Quellen zu biographischen und musikalisch-künstlerischen Berührungspunkten

Gegenseitige Bezüge aufeinander sind in den bisher bekannten und teils veröffentlichten Primärquellen zu Morlacchi und Marschner spärlich. In seinen gedruckt vorliegenden Briefen[12] erwähnt Morlacchi das Leben in Dresden nur am Rande, es gibt keine näheren Hinweise auf Weber oder Marschner. Wie und in welcher Intensität Morlacchi überhaupt mit Marschner kommunizierte, ist nur zu vermuten. Morlacchi lernte wohl nur schlecht Deutsch, denn das Italienische dominierte weiterhin in der musikalischen Welt des Hofes.[13] Wie Gabriella Ricci des Ferres-Cancani aufführt, vermittelte Morlacchi aus diesem Grunde Weber die Adresse eines guten Italienischlehrers.[14] In der Korrespondenz mit Minister Graf Einsiedel schrieb Morlacchi Französisch.[15] Aus der Feder Marschners ist bisher ein Brief an Morlacchi bekannt, er stammt aus dem Jahr 1833 und ist ein Empfehlungsschreiben für den Flötisten Heinemeyer. Er ist in Georg Fischers *Marschner Erinnerungen* in deutscher Sprache abgedruckt, jedoch ohne Hinweis darauf, ob es sich um eine Übersetzung handelt.[16]

---

[11] Till Gerritt Waidelich vermutet, dass er sich hiermit die Duldung seiner Nebentätigkeit sichern wollte. Siehe: Waidelich, Von der Lucretia zum Vampyr, S. 149.

[12] 33 Briefe von Morlacchi an Francesco Peluti (April 1822 bis Juli 1841), ein Brief von Morlacchi an Baron Gregorini (September 1841) und ein Brief von Giannagostini Perotti an Francesco Peluti (März 1825) sind abgedruckt in Pascale, Michelangelo: Le lettere veneziane di Morlacchi. In: Brumana und Ciliberti, Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo, S. 131–162; jeweils ein Brief an Graf Cicognara (Mai 1824), an Gaspare Spontini (Oktober 1829), an L. Baldeschi (1833), an seine Schwester Vittoria (Juli 1833) und an Niccolò Zingarelli (April 1835) sind abgedruckt in Brumana, Biancamaria (u.a.) (Hg.): *Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi*. Firenze: Leo S. Olschki 1987, S. 17–22.

[13] Ricci des Ferres-Cancani, Gabriella: *Francesco Morlacchi (1784–1841). Un Maestro Italiano alla Corte di Sassonia*. Florenz: Leo S. Olschki 1953, S. 53.

[14] Ebd.

[15] Ebd., S. 54f.

[16] Der Inhalt des Briefes lautet wie folgt: „Erlauben Sie mir, Ihnen in [sic!] Ueberbringer dieses, meines ersten Flötisten, Herrn Heinemeyer, als einen ausgezeichneten Künstler ersten Ranges bestens und dringend zu empfehlen. Da ich Sie, geehrter Freund, stets als einen Mann erkannt habe, der das Gute stets befördert, so kann es nicht fehlen, daß Ihr großer Einfluß meinem Freunde Heinemeyer nicht entgehen kann und wird. Sein Wunsch ist, vor dem Hofe oder im Theater zu spielen, und mit Ihrer

Anscheinend auf Mitteilung Marschners hin erläutert Christian Friedrich Johann Girschner in seinen selten beachteten *Biographischen Notizen zu Heinrich Marschner* in der *Berliner musikalischen Zeitung*:

> Das Verhältniss, in welchem M. zu den Kapellmeistern Morlacchi und Weber stand, war stets ein gutes, obgleich Letzterer, (mit welchem M. vor seinem Eintritt in die Königl. Sächsischen Dienste in einem sehr erfreulichen Austausche künstlerischer Arbeiten und Ideen stand, welcher nachmals abgebrochen wurde) nach seinen grossen Erfolgen sich etwas von M. zurückzog.[17]

Für diese Abwendung Webers gibt Girschner unter anderem Meinungsverschiedenheiten über die italienische Musik an:

> Durch dergleichen Streite erkältete sich in etwas das freundliche Verhältniss beider zu einander, besonders da M. sich mehr dem Morlacchi, Kapellmeister der italienischen Oper zu Dresden, anschloss.[18]

Dieser möglicherweise direkt auf Marschner zurückgehende Hinweis[19] auf ein gutes Verhältnis zwischen Marschner und Morlacchi wurde in der Sekundärliteratur erst von Till Gerrit Waidelich wieder aufgegriffen, der, auch aufgrund von Marschners teils positiven Äußerungen über Rossinis Musiksprache, feststellt, dass der deutsche Komponist keine Berührungsängste gegenüber der italienischen Oper hatte.[20] Marschner selbst erwähnt Morlacchi beispielsweise in seinen circa 150 Briefen an den Verleger und Freund Hofmeister, deren Bestand von 1821 bis 1861 noch größtenteils im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig liegt, nur in dem bereits zitierten Schreiben vom 18. Juni 1825. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass er auch über Weber nur selten berichtet und diese Erwähnungen lediglich geschäftliche Belange betreffen. Eine an die Öffentlichkeit gerichtete Äußerung entstammt einem vermutlich im Oktober 1823, also noch vor seinem Engagement, verfassten Aufsatz *Ueber die in*

Protektion wird ihm dieser Wunsch gewiß erfüllt werden. Möge dieser Brief Sie in guter Gesundheit und in freundlicher Gesinnung gegen mich antreffen. Meine Frau grüßt Sie freundlichst, und ich bin und bleibe mit herzlicher Achtung und Freundschaft Ihr treu ergebener Freund." Brief Marschners an Morlacchi, 14. Juni 1833. Zit. nach: Fischer, Marschner Erinnerungen, S. 115.

[17] Girschner, Chr. F. Joh.: Biographische Notizen zu Heinrich Marschner. In: *Berliner musikalische Zeitung* 1 (1833), S. 147–172, hier S. 159.

[18] Ebd., S. 160.

[19] Girschner dankt in seinem Beitrag abschließend dem Komponisten für die bereitwillige Übersendung seiner Biographie. Ebd., S. 172.

[20] Waidelich, Von der Lucretia zum Vampyr, S. 80.

Dresden lebenden Tondichter und Mitglieder der deutschen und italienischen Oper, in dem er sich selbst einen ausführlichen und lobenden Abschnitt gönnt und über Morlacchi schreibt:

> Ritter Morlacchi, Kgl. Kapellmeister und Direktor der italienischen Oper. Auch dieser Komponist ist hinlänglich bekannt und ist wohl mit Recht unter die ersten jetzt lebenden Tonsetzer Italiens zu rechnen. Daß seine Kompositionen hier und in Deutschland überhaupt wenig Glück machen, ist wohl natürlich, da er, nicht ganz Italiener bleibend, zu oft deutsche Gründlichkeit mit italienischer Leichtfertigkeit mischend, auf diese Art und ohne besondere Originalität selten und fast nie ein ganzes Kunstwerk in irgendeinem Stil zustande bringen kann, ihm auch nicht selten Reminiszenzen vorzuwerfen sind. Es wird eine neue Oper[21] von ihm einstudiert, welche zur Eröffnung der Wintervorstellungen zu Michaelis gegeben werden soll. Uebrigens verlautet sonst noch nichts von ihr.[22]

Marschners Vorwurf, Morlacchi würde weder eindeutig im italienischen noch im deutschen Stil schreiben, zeigt, dass sich Morlacchi bewusst bemühte, offen gegenüber beiden Traditionen zu sein. Ein Bestreben, das seinen deutschen Kollegen hätte zusagen müssen, sollte doch im Sinne Webers die deutsche Oper das Beste aller Stile in sich vereinen.[23] Aus dem Nachsatz ergibt sich, dass Marschner 1823 nicht über

---

[21] Hierbei müsste es sich um *La gioventù di Enrico V* handeln. Auf der Online-Datenbank zur *Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* wird angemerkt, dass das Werk am 04. Oktober 1823 am Königlich-Sächsischen Hoftheater in Dresden uraufgeführt wurde, nach Biancamaria Brumana jedoch bereits im August und September 1823 in Pillnitz. Siehe: Lange, Wolf-Dieter und Steinbeck, Wolfram (Wissenschaftliche Leitung): *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830. DFG-Opernprojekt, Onlinedatenbank*. Online in Internet: URL: http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/ einzeldarstellung_werk.php?id_werke=1251&herkunft= [Stand: 12.03.2012] und Brumana, Catalogo, S. 107.

[22] Zitiert nach: Fischer, Marschner Erinnerungen, S. 32f.

[23] Weber bemerkt bereits im November 1815 in einem Brief an den Theaterdirektor Johann Karl Liebich: „Die Natur der Italienischen Oper erfordert wenige, aber ausgezeichnete Künstler. Einzelne blitzende Steine, gleichviel in welcher Fassung. Alles Uebrige ist da Nebenwerk und unbedeutend. Der Deutsche greift alles tiefer, er will ein Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden. Er verschmähet auch den lebendig thätigen Sinn des Franzosen nicht, der immer nur etwas vorgehen – Handlung sehen will. Sein tiefes Gemüth ergreift und umfaßt alles Vorzügliche, und sucht es sich anzueignen." Zit. nach: Veit, Joachim (Editionsleiter): *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Briefe. Digitale Edition.* Online in Internet: URL: http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/ Korrespondenz/A040835 [Stand: 15.03.2014]. Zu Webers Ansichten bezüglich des Verhältnisses der italienischen, französischen und deutschen Opernschulen zueinander siehe auch: Miller, Norbert:

den Kompositionsverlauf von Morlacchis neuer Oper informiert war. Im Gegenteil hierzu konnte er den Entstehungsprozess von Webers *Euryanthe* mitverfolgen. Dies zeugt von einer engeren Verbindung zu Weber zu diesem Zeitpunkt, sagt allerdings nichts Grundsätzliches über die Beziehung zwischen Marschner und Morlacchi aus. In seiner Kritik zu *La gioventù di Enrico V* wirft Marschner Morlacchi ein Versäumnis in der motivisch-thematischen Arbeit vor sowie das Unvermögen, eine Form zu finden:

> *La Gioventù di Enrico V* von Morlacchi hat sich bei ihrem ersten Erscheinen eines sehr guten Erfolges (näml. bey unserm ital. Publikum) zu erfreuen gehabt. Später ließ die Theilnahme nach, so wie wir gleich vermuthet hatten. Der Tonsetzer wollte die Manier seiner Landsleute, eine einmal gefaßte Idee zu Tode dreschen, umgehen, verfiel aber, durch das Bestreben das Interesse immer rege zu erhalten, in den Fehler zu viel Motive auf einander zu pfropfen, wodurch seine Arbeit unklar und für die Folge ermüdend werden mußte. Unter vielen alten, neu ausstaffirten Bekannten, findet sich zwar, besonders in den komischen Parthieen, manches Neue und auch Gute, der Besitzer wußte aber sein Vermögen nicht gehörig zu verwalten und so wurde er vor der Zeit insolvent.[24]

Ein Jahr später lernte Marschner eine andere Oper des Italieners sehr genau kennen: *Tebaldo e Isolina*,[25] eine Auftragsarbeit für das Teatro La Fenice in Venedig und eines der erfolgreichsten Bühnenwerke Morlacchis. In Dresden kam es 1825 in überarbeiteter Form auf die Bühne, ein Jahr später in Leipzig in deutscher Sprache.[26] In der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* heißt es anerkennend über die Dresdner Aufführung:

> Den 5ten März *Tebaldo ed Isolina*, romantisches Melodrama in zwey Akten, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi (siebenmal). Diese Oper, welche schon früher, wie bekannt, in Italien so viel Glück machte, machte auch bey uns furore. Der Componist hat sich Mühe gegeben, ein interessantes und effektvolles Werk im grossartigen Styl zu liefern. Ist nun gleich dieser Styl, wie bey mehren [sic!] neueren italienischen Componisten, ziemlich stark à la Rossini, welches sich nun einmal bey einer Oper, die für Italien

Topographie der Tonkunst: Carl Maria von Weber in Berlin I. In: Dahlhaus und Miller, Europäische Romantik in der Musik, S. 376ff.

[24] Brief aus Dresden von Heinrich Marschner, ca. November 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mappe "Artistische Briefe", Mscr. A 72 a 47, VI,001.

[25] Uraufführung 1822.

[26] 13. November 1826. Die deutsche Übersetzung stammt von Theodor Hell. Siehe: Palmer, Heinrich August Marschner, S. 269, Anm. 63.

> geschrieben ist, nicht vermeiden lässt, so kommt er doch auch der deutschen Musik etwas näher.[27]

Im selben Jahr noch setzte sich Marschner äußerst intensiv mit diesem Werk Morlacchis auseinander, während er einen Klavierauszug der Dresdner Version mit italienischem und deutschem Text für den Druck erstellte. Zu dieser Oper liegt nur ein von Fischer überlieferter indirekter Kommentar vor, der demjenigen zu *La gioventù di Enrico V* sehr ähnelt, indem Marschner die Melodien und ihre Verbindung zum Wortsinn lobt, die motivisch-thematische Arbeit aber als „unzusammenhängend konstruiert" bezeichnet:

> In Morlacchis Oper *Tebaldo und Isolina*, welche mit großem Beifall gegeben und fünfmal bei stets vollem Hause wiederholt wurde, fand er die Musik voll blühender, ja oft reizenden Melodien, die oft treffend den Sinn der Worte ausdrückten, im übrigen aber so unzusammenhängend konstruiert waren, daß man oft ganz den Faden verlor und er sich eingestehen müsse, Ariadnes Faden noch nicht gefunden zu haben.[28]

3 *Ilda d'Avenel* und *Der Templer und die Jüdin* – zwei Scott-Opern

Sowohl Morlacchi als auch Marschner schrieben in den 1820er Jahren eine Oper zu einem Sujet von Walter Scott, der mit seinen literarischen Werken im frühen 19. Jahrhundert eine regelrechte Manie auslöste.[29] *Ilda d'Avenel* (1824) von Morlacchi und Marschners *Der Templer und die Jüdin* (1829) beziehen sich indirekt beziehungsweise direkt auf *Ivanhoe* (1819), einer der meistgelesenen Scott-Romane. Seine Handlung ist im England des 11. Jahrhunderts angesiedelt und umfasst die Rückeroberung Englands durch König Richard Löwenherz. Rivalitäten zwischen Normannen und aufständischen Sachsen spielen eine wichtige Rolle, dargestellt an der Zusammenführung des Liebespaares Rowena und Ivanhoe, die gegen den Widerstand von Ivanhoes patriotischem Vater Cedric stattfindet. Cedric möchte das sächsische Edelfräulein lieber mit einem sächsischen Königsspross verheiratet sehen als mit seinem Sohn, der der Waffenbruder des Normannen Richard Löwenherz ist. Die Eindämmung des klerikalen Einflusses ist ein weiteres raumgreifendes Thema, auf-

[27] Anon.: Nachrichten. In: *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 20 (18.05.1825), Sp. 333.

[28] Fischer, Marschner Erinnerungen, S. 40.

[29] Zur Rezeptionsgeschichte von Walter Scott siehe: Pittock, Murray (Hg.): *The Reception of Sir Walter Scott in Europe.* London: Continuum 2006.

gezeigt an der Entführung und Verurteilung der Jüdin Rebecca, deren Errettung vor dem Scheiterhaufen die abschließende Klimax des Werks bildet.

Das Libretto zu Morlacchis Melodramma *Eroico* wurde von Gaetano Rossi verfasst, die Uraufführung fand in der Karnevalssaison 1824 im Teatro La Fenice statt, konnte allerdings nur mäßigen Erfolg verbuchen. Wann und wo Morlacchi an diesem Werk arbeitete, ist nicht gewiss. Maria Girardi gibt an, dass er vertraglich gebunden gewesen sei, die Komposition in Venedig zu verfassen, und er aus diesem Grunde wohl nur 30 bis 40 Tage Zeit gehabt habe.[30] Giovanni Battista Rossi-Scotti notierte jedoch, dass Morlacchi bereits im September 1823 in Dresden mit der Komposition begonnen habe.[31] Weber nimmt in einem Brief auf die Oper Bezug, aber welche Kenntnis er tatsächlich von ihr hatte, ist nicht ersichtlich.[32] Nach der Uraufführung brachte Morlacchi die Partitur mit nach Sachsen, um weiter an ihr zu arbeiten. Zu einer Aufführung kam es jedoch nicht. Im April 1826, also noch während Marschners Zeit als Assistent, berichtet Morlacchi in einem Brief:

> Ho rifuso l'Ilda ed ero pronto a produrla su queste scene, ma un improviso matrimonio con la Tibaldi (che qui avrebbe fatto la parte della Lorenzani), e che diviene Contessa, ne ha sospeso l'esecuzione, sino che una qualche nuova cantante non sia venuta. Molti pezzi di quest'opera che ho prodotto nelle società, hanno anticipatamente piaciuto.[33]

Möglicherweise erhielt Marschner über diese partiellen konzertanten Aufführungen oder über die Partitur nähere Kenntnis von der Oper.[34]

Das Libretto zu der großen romantischen Oper *Der Templer und die Jüdin* verfasste Marschners Schwager Wilhelm August Wohlbrück. Weshalb dieses Sujet ausgewählt wurde, ist nicht eindeutig auszumachen. Paul Frehn gibt an, dass Marschner

---

[30] Girardi, Maria: Morlacchi e i suoi rapporti con Venezia. In: Brumana und Ciliberti, Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo, S. 116.

[31] Mezzanotte, Antonio: Catalogo delle opere musicali del celebre Maestro Cavaliere Francesco Morlacchi perugino. Perugia 1843. In: Ricci des Ferres-Cancani, Francesco Morlacchi, S. 175f und Rossi-Scotti, Giovanni Battista: *Prospetto cronologico delle composizioni del maestro Cav. Francesco Morlacchi, opere teatrali*. Perugia: G. Boncompagni 1878, S. 8.

[32] Brief an Morlacchi vom 22. Januar 1824, in: Ricci des Ferres-Cancani, Francesco Morlacchi, S. 64.

[33] Francesco Morlacchi an Francesco Peluti, Dresden 03. April 1826. Zit. nach: Pascale, Le lettere veneziane di Morlacchi, S. 144. „Ich habe die *Ilda* überarbeitet und war bereit sie zur Aufführung zu bringen, aber eine unvorhergesehene Hochzeit der Tibaldi (die die Partie der Lorenzani gemacht hätte), und die nun Gräfin wird, hat die Ausführung vorerst verhindert, falls nicht eine neue Sängerin kommt. Viele Stücke dieser Oper, die ich in der Gesellschaft aufgeführt habe, haben bereits Gefallen gefunden." [Übersetzung: Merle Fahrholz]

[34] Erst am 08. August 1826 reist Marschner aus Dresden ab.

aufgrund einer für Anfang 1829 geplanten, jedoch nicht zustande gekommenen Reise nach London[35] auf den Autor Scott und seinen *Ivanhoe* aufmerksam geworden war:

> Das Studium des Englischen erbrachte aber doch ein Gutes: das Opernbuch zu Walter Scotts *Ivanhoe.* Marschner fand für die Vertonung manche geeignete Stelle in diesem Roman und fertigte mit Hilfe seiner Gattin zu diesem Werk ein Opernszenarium an.[36]

Eine andere Anregung zur Verwendung einer literarischen Vorlage von Scott kann die Aufführung von *Der Löwe von Kurdistan* geliefert haben, einer Dramatisierung von Scotts *Talisman* durch Joseph Freiherr von Auffenberg, die Marschner nachweislich in Leipzig gesehen hat. Unabhängig hiervon erfreuten sich die Werke Sir Walter Scotts in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht nur beim lesenden, sondern auch beim musikalischen Publikum außerordentlicher Beliebtheit, so dass es keines besonderen Anlasses bedurft haben muss, um Librettist und Komponist die Idee einer Vertonung einzugeben.[37] Die Premiere von *Der Templer und die Jüdin* fand am 22. Dezember 1829 im Sächsischen Hoftheater Leipzig statt. Der Erfolg stellte sich langsamer ein als bei Marschners vorangegangenem Werk *Der Vampyr*, war letztendlich jedoch so intensiv und ausdauernd, dass es die zu seinen Lebzeiten bekannteste Oper wurde.

Während sich *Der Templer und die Jüdin* direkt auf *Ivanhoe* bezieht und dies im Libretto so gekennzeichnet ist, lässt sich *Ilda d'Avenel* nicht eindeutig zuordnen. Dennoch gibt es, wie Jerome Mitchell aufzeigt, starke Bezüge zu *Ivanhoe*, die diesen Roman als hauptsächliche Quelle erscheinen lassen.[38] *Ilda d'Avenel* (Libretto: Gaetano Rossi) hat zwei ineinander verwobene Handlungsstränge. Dies ist im öffentlichen Bereich eine Auseinandersetzung zwischen Normannen und patriotisch gesinnten

---

[35] Bereits Wilhelm Neumann berichtet von der geplanten Reise nach England und stellt die zeitliche Nähe von diesem Ereignis und der Arbeit am *Ivanhoe*-Stoff dar. Neumann, Wilhelm: *Heinrich Marschner*. Kassel: Ernst Balde 1854, S. 25.

[36] Frehn, Paul: *Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musik und Musiker im 19. Jahrhundert.* Düsseldorf: Nolte 1937, S. 108.

[37] Die Lieder Schuberts (1825/1827, nach Vorlagen von Scotts *Lady of the lake*, *A Legend of Montrose*, *The Pirate*, *Guy Mannering* und *Ivanhoe*), Rossinis *La donna del lago* (1819, nach der Vorlage von *Lady of the lake*) sowie Boieldieus *La dame blanche* (1825, nach den Vorlagen von *Guy Mannering* und *The Monastery*) gehören zu den bekanntesten Vertonungen von Scott-Sujets in den zehn Jahren vor der Uraufführung von *Der Templer und die Jüdin*. Auffällig ist jedoch, dass der Roman *Ivanhoe* in den zwanziger Jahren lediglich bei *Ilda d'Avenel* (die nochmals von Nicolini vertont wurde), *Der Templer und die Jüdin*, sowie dem Rossini-Pasticcio *Ivanhoé* als Vorlage diente.

[38] Mitchell, Jerome: *More Scott operas*. Lanham (u.a.): University Press of America 1996, S. 169f.

Schotten, in der privaten Sphäre eine Dreiecksgeschichte zwischen der Schottin Ilda, dem Schotten Valtero und dem Normannen Ricardo. Ilda ist Valtero versprochen, liebt aber Ricardo und wird von ihm wiedergeliebt, während Valtero, der eigentlich mit Ricardo befreundet ist, sich aus Eifersucht mit seinem patriotischen Vater Fergusto verbündet.

In *Der Templer und die Jüdin* (Libretto: Wilhelm August Wohlbrück) lassen sich drei wichtige Handlungselemente ausmachen, die jeweils in den öffentlichen und den privaten Bereich hineinspielen. Zunächst ist dies der Konflikt zwischen Normannen und Sachsen, in den auch Ivanhoe eingebunden ist, einerseits über seinen anti-normannisch eingestellten Vater Cedric und seine enge Beziehung zu Rowena, andererseits durch seine Freundschaft zu Richard Löwenherz. Durch Zufall ist sein Schicksal mit demjenigen der schönen Jüdin Rebecca verbunden, die von dem in Liebe entbrannten Templer Bois-Guilbert entführt wird. Der Großmeister der Templer möchte an Rebecca ein Exempel statuieren, sie soll als Verführerin und Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden. Ein Gottesgericht gibt Ivanhoe die Möglichkeit, dieses Schicksal abzuwenden. Rebecca verliebt sich in den edlen Ritter, aber es bleibt offen, inwiefern dieses Gefühl auf Gegenseitigkeit beruht.

Die gemeinsame Vorlage der Libretti bringt es mit sich, dass sie vergleichbare Momente aufweisen: Ein Teil der Sachsen bzw. Schotten fühlt sich von den Normannen unterdrückt und steht im Begriff sich zu wehren. Der Sohn des Anführers ist mit dem Befehlshaber der Normannen befreundet und kämpft ganz oder teilweise an dessen Seite. Dennoch hat er patriotische Gefühle der Heimat gegenüber. Dies bezieht sich auf den politisch-gesellschatlichen Bereich. Die private Geschichte wird unterschiedlich behandelt: Ilda ist Valton versprochen, aber in Liebe zu Ricardo entbrannt, der ihre Zuneigung erwidert. Sie sind sich unsicher, ob ihre Beziehung Bestand haben kann, sie verbinden sich jedoch gegen die äußeren Widerstände. Ivanhoe hingegen ist heimlich mit Rowena verlobt, gegen den Einspruch des Vaters. Hierin ähnelt das Paar Ilda und Ricardo, die Position Valteros nimmt der Sachse Athelstane ein. Ivanhoe scheint jedoch auch, wie in der Scottschen Vorlage, Gefühle für Rebecca zu entwickeln – eine politisch-gesellschaftlich unmögliche Verbindung. Rebecca und Ivanhoe können sich nicht als Hauptpaar etablieren, aber dennoch bringt sie ihr gemeinsames Schicksal dazu, füreinander einzustehen.

Der Aufbau der Libretti zeigt bereits, dass diese beiden Scott-Vertonungen unterschiedlichen Traditionen verpflichtet sind. *Ilda d'Avenel*, auf die Darstellung intimer Emotionen angelegt, ist formal eine Abwechslung von solistischen Nummern und Secco-Rezitativen, auch wenn es mehrere szenenübergreifende Einheiten gibt.[39] *Der Templer und die Jüdin* ist eine auf Kontraste ausgerichtete Dialogoper, wobei Art und Vielfalt der Sujets Massenszenen begünstigen. Die musikalischen Abschnitte

[39] Morlacchi, Francesco: *Ilda d'Avenel*. Ms, I-Moe mus.d.250 (Akt I) und mus.app.1 (Akt 2).

bestehen weitgehend aus größeren Ensembles, die in übergreifenden Szenen zusammengefasst sind. Betrachtet man die Bezeichnungen der einzelnen Nummern, so scheinen Ort und Zeit der Handlung zunächst bei beiden Opern konstitutiv. Morlacchi betont mehrfach den nationalen oder den schottischen Aspekt. So gibt es beispielsweise eine ‚Melodia nazionale Scozzese' oder einen ‚Coro nazionale', der in einem Allegro alla scozzese gehalten ist. Allerdings scheint für ihn das hauptsächliche Merkmal der Schotten ihre kämpferische Natur zu sein: Er verzichtet auf spezifische Stilmittel wie den Scotch snap und verwendet stattdessen sehr ausgeprägt punktierte Rhythmen und setzt eine banda turca ein. Marschner schreibt sächsische und normannische Schlachtenlieder, die sich ebenfalls durch ihren allgemein-kämpferischen Charakter auszeichnen, nicht durch Lokalkolorit. Der an König Richard gerichteten Romanze Ivanhoes soll eine Melodie aus einem schottischen Gesangbuch zu Grunde liegen, das der Sänger Eduard Genast dem Komponisten besorgt haben will.[40] Dieser Bezug kann, falls er stimmig ist, nur als Referenz auf den Autor des Romans gewertet werden. Die Titelheldin wird in beiden Opern für ihren Liebreiz bewundert. Während es sich bei *Ilda d'Avenel* jedoch um eine Liebesgeschichte mit lieto fine handelt, gibt es bei *Der Templer und die Jüdin* kein eigentliches Liebespaar, nicht einmal ein Liebesduett.

Gaetano Rossi machte sich den Stoff für die Oper passend, ebenso wie die Bearbeiter des Rossini-Pasticcios *Ivanhoé* wenige Jahre später mit einem größeren Erfolg beim Publikum rechneten, wenn sie den Ritter mit der von ihm befreiten Maid zusammenkommen ließen.[41] Marschner und Wohlbrück hingegen vertrauten darauf, dass Mittelalterkolorit, Patriotismus und Schutz der weiblichen Unschuld für einen zufriedenstellenden Handlungsverlauf der Oper ausreichend seien. Zu Recht gingen sie davon aus, dass das Publikum das Scottsche Original kennen würde. Viele Aspekte des Librettos sind zu wenig ausgearbeitet, um ohne Kenntnis des Romans verständlich zu sein, und teils scheint es fast einer Bebilderung desselben in großen Tableaus gleich zu kommen. *Der Templer und die Jüdin* ist ein Werk, das sich eng auf seine literarische Vorlage bezieht und von der Beliebtheit des Mittelalterromans zehrt, es ist eine kampf-illustrierende Ritteroper, bei der die Vereinigung des Liebespaares eine untergeordnete Rolle spielt. *Ilda d'Avenel* hingegen ist, losgelöst von Scott, eine traditionelle Dreiecksgeschichte mit exotischem Kolorit und Verschärfung des patriotischen Konflikts.

---

[40] Gaartz, Hans: *Die Opern Heinrich Marschners*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1912, S. 49.

[41] *Ivanhoé*, Rossini-Pasticcio, (Libretto: E. Deschamps, G. G. de Wailly), UA 15. Sept. 1826, Paris.

4 Fazit und Ausblick

Es gibt keinen Hinweis darauf, ob Marschner sich bewusst war, dass Morlacchi vier Jahre vor ihm ein Sujet ähnlicher Herkunft vertont hat, denn selbst wenn er *Ilda d'Avenel* kannte, muss er die Verbindung zu Walter Scott und *Ivanhoe* nicht realisiert haben. Diese beiden Werke in eine Beziehung zueinander zu setzen, ist hypothetisch und zunächst hinsichtlich des Umgangs mit dem Stoff interessant. Um auf eine mögliche Auswirkung der Arbeiten Morlacchis auf Marschners Personalstil zu schließen, bedarf es weitergehender Betrachtungen von *La gioventù di Enrico V*, *Gianni di Parigi* und *Tebaldo e Isolina*, den Werken Morlacchis, die Marschner mit Sicherheit kannte. Interessant wäre es hierbei vor allem, sich auf den melodischen Bereich zu konzentrieren, denn dies war ein Aspekt, auf den Marschner besonderen Wert legte.[42]

Marschner und Morlacchi arbeiteten zwischen 1824 und 1826 im Theater auf enger Basis zusammen, zudem setzte sich Marschner intensiv mit Morlacchis Kompositionen auseinander. Ob sie auf persönlicher Ebene einen Zugang zueinander fanden, lässt sich aus den untersuchten Primärquellen nicht erschließen. Die private Beziehung muss ihre Kollegialität nicht beeinflusst haben, wie sich im Vergleich mit Marschners und Webers freundschaftlichem Miteinander zeigt, das um 1824 in persönlicher Distanz mündete, scheinbar ohne die gemeinsame Arbeit zu beeinflussen.[43] Doch während der Einfluss von Weber Marschners Schaffen von Anfang an begleitet,[44] stand eine mögliche Prägung durch Morlacchi bisher nicht im Fokus der Aufmerksamkeit. Insbesondere mit Blick auf die musikästhetischen und kompositionstechnischen Aspekte ist dies jedoch zu überprüfen: Morlacchi wird in den letzten Jahrzehnten in der Forschung nicht mehr nur als Widersacher Webers, sondern als Komponist wahrgenommen, der versuchte, im frühen 19. Jahrhundert einen eigenen Personalstil zu finden, der mit italienischen und deutschen Elementen experimentierte, der sich teils bewusst von Rossini absetzte und der sich für die Arbeiten

[42] Dies zeigt sich in seinen Besprechungen von Opern anderer Komponisten, beispielsweise der Opern Morlacchis (siehe oben). Girschner bemerkt hierüberhinaus: „Die großen Erfolge der Werke Rossini's bestimmten Marschner'n in seinen eigenen Werken der Melodie freien Lauf zu lassen […].“ Girschner, Chr. F. Joh.: Biographische Notizen zu Heinrich Marschner. In: *Berliner musikalische Zeitung* 1 (1833), S. 147–172, hier S. 160.

[43] Behrendt, Der Opernkomponist Marschner, S. 33–44, S. 59f. sowie Anhang S. 3f.

[44] Öffentlich erklärt beispielsweise Gustav Schilling, dass Marschner sich Weber zum Vorbild genommen habe, in privatem Rahmen tauschen sich Eduard Devrient und Felix Mendelssohn über ein Abhängigkeitsverhältnis aus. Schilling, Gustav: Marschner. In: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften.* Bd 4. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1841, S. 565; Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J.J. Weber 1869, S. 126.

anderer Musiker wie Mendelssohn, Meyerbeer und Bellini interessierte.[45] Es ist von daher auch an der Zeit, in Betracht zu ziehen, dass der junge Marschner ihn als Persönlichkeit gesehen haben könnte, mit dessen Kompositionen und Arbeitsweisen sich ernsthaft auseinanderzusetzen sei. Morlacchi muss bei Studien über Marschners Zeit in Dresden oder über italianisierende Momente in seiner Musik einen Platz neben Weber, Spontini und Rossini erhalten. Den Begriff *Vorbild* zu verwenden, wie es bei Weber geschieht, wäre angesichts der oben dargelegten Quellenlage und ihrer Auswertung zu hoch gegriffen, dennoch ist vorstellbar, dass Marschner manchen Aussagen Morlacchis gerne zugestimmt hätte:

> Cosa si sente di musica da un capo all'altro dell'Italia? Rossini, Pacini, Bellini e sempre ini, ini, e compagnia! Di Paisiello, Cimarosa, Jommelli, Guglielmi, Zingarelli, Haydn e Mozart, appena se ne sa più il nome! La Germania, la Francia e l'Inghilterra furono più savi di noi, perché, nello stesso tempo che gustarono le produzioni moderne, non lasciarono mai di sentire e apprezzare le cose antiche, e in esse il tipo del vero bello musicale, e così discernere quel poco di buono che i moderni ci danno, dalle immondezze musicali di tutti i seguaci manierati di Rossini, che fanno il disonore dell'arte. Basta essere capace di trovare una variazione a una tema di Rossini, e subito si crede compositore, e scrive, e il pubblico lo applaude! Miseria. Quando penso al misero stato in cui si trova la Musica in Italia, mi passa la voglia, che di quando in quando mi prende di finire i miei giorni sotto quel bel cielo![46]

[45] Vgl. beispielsweise Sabatini, Renato: *Francesco Morlacchi*. Perugia: Guerra 1977, S. 118; Budden, Julian: German and Italian elements in Morlacchi's Tebaldo e Isolina. In: Brumana und Ciliberti, Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo, S. 19–27; Döhring, Sieghart: Metamorphosen eines Importschlagers. Italienische Oper in Deutschland zwischen 1770 und 1830. In: Marcus Chr. Lippe (Hg.): *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*. Kassel: Gustav Bosse 2007, S. 1–23, hier S. 13.

[46] Brief an L. Baldeschi, Dresden 1833. Zit. nach: Brumana, Catalogo, S. 17. „Was hört man über die / für Musik vom einem Ende Italiens bis ans andere? Rossini, Pacini, Bellini und immer ini, ini, und so fort! Von Paisiello, Cimarosa, Jommelli, Guglielmi, Zingarelli, Haydn und Mozart kennt man kaum noch die Namen! Deutschland, Frankreich und England waren weiser als wir, denn sie unterließen es nicht, sowohl moderne Werke zu schätzen, als auch die alten zu hören und anzuerkennen und in diesen das wahrlich musikalisch Schöne zu lieben. Deshalb können sie das wenige Gute, das die Modernen uns geben, vom musikalischen Abfall der manirierten Anhänger Rossinis, die die Kunst beleidigen, unterscheiden. Es reicht, in der Lage zu sein, eine Variation zu einem Thema Rossinis zu finden, schon glaubt man ein Komponist zu sein und schreibt und das Publikum applaudiert! Welch Unheil. Wenn ich an den bedauernswerten Zustand der Musik in Italien denke, vergeht mir die Lust, die mich von Zeit zu Zeit packt, meine Tage unter diesem schönen Himmel zu beenden!" [Übersetzung: Merle Fahrholz]

Antoine Reichas Melodiebegriff – Zwischen kompositorischen Strukturen und ästhetischem Prozess

Marie Winkelmüller (Mannheim)

Antoine Reichas ästhetische Abhandlung zur Musik, *Sur la musique comme art purement sentimental*,[1] entstand um das Jahr 1813. Sie ist die erste Schrift seines monumentalen, alle Bereiche der Musik beschreibenden theoretischen Werks. Obwohl aus ungeklärten Gründen nie publiziert, ist sie die zentrale Abhandlung Reichas. Ihr sind nämlich alle Überlegungen und Auffassungen entnommen, die Reicha in den ihr am nächsten stehenden Traktaten seines theoretischen Werkes, dem *Traité de mélodie*[2] und dem *Traité de haute composition musicale*,[3] anstellt, vertritt und weiterverfolgt. Die *Musique comme art purement sentimental* ist daher nicht nur die erste Schrift

[1] Reicha, Antoine: Sur la musique comme art purement sentimental. In: Antoine Reicha: Écrits inédits et oubliés. Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Band 1: Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques. Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften. Hrsg. von Hervé Audéon. Hildesheim (u.a.): Olms 2011 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 35).

[2] Reicha, Antoine: Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie suivi d'un Supplément sur l'Art d'accompagner la Mélodie par l'Harmonie lorsque la première doit être prédominante, le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques. Paris: Scherff 1814.

[3] Reicha, Antoine: *Traité de haute composition musicale.* Paris: Petit 1824–1826.

einer langen Reihe, sie bildet vor allem die Grundlage, auf der die weiteren Traktate aufbauen.

In der *Musique comme art purement sentimental* setzt sich Reicha mit den für seine Zeit charakteristischen Fragen zur Musikästhetik auseinander: Was drückt die textlose Instrumentalmusik aus? Was bewirkt und wie wirkt sie? Darf die Instrumentalmusik zu den Schönen Künsten gerechnet werden?[4] Reichas Auffassungen binden aufgrund ihrer Nähe zu Positionen der Kantschen[5] und Nach-Kantschen[6] Musikästhetik die Schrift in den philosophisch-ästhetischen Diskurs seiner Zeit ein. Sie heben sich zugleich in einem entscheidenden Punkt von ihnen ab, nämlich in Reichas Einschätzung der Musik. Dort, wo Immanuel Kant und die Philosophen, die seine Auffassungen kritisieren und weiterführen, der Musik eine zweitrangige bzw. untergeordnete Rolle in den Schönen Künsten zuweisen, bildet sie bei Reicha das Höchste, das die Möglichkeiten aller übrigen Künste hinter sich lasse.[7] Dort, wo die zeitgenössischen Philosophen aufgrund mangelnder Kenntnisse der tönenden Kunst über das Allgemeine in ihrer Darstellung nicht hinausgehen, lässt Reicha seine Erfahrung als praktischer Musiker einfließen. Er schlägt bereits in der *Musique comme art purement sentimental* eine Brücke zwischen den ästhetischen Erörterungen und ihrer praktischen Umsetzung in der Komposition und stellt sie ausführlicher vor allem im *Traité de mélodie*, weniger im *Traité de haute composition musicale* dar. Ohne also den kunstphilosophischen Boden zu verlassen, legt Reicha in seiner ersten theoretischen Schrift bereits den Grundstein für seine umfassende Kompositionslehre.

In dieser Verbindung von philosophischer Reflexion und kompositorischen Fertigkeiten liegt das Einzigartige der Position Reichas. Er behandelt die Musik als Bestandteil der Theorie von den Schönen Künsten ähnlich den Philosophen seiner Zeit; er ergänzt sie aber dort, wo deren Reflexionen nicht tiefer vordringen können, da musiktheoretisches Wissen fehlt, und fügt sich hiermit in die Tradition der gro-

---

[4] Seidel, Wilhelm: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800. In: Hermann Danuser (u.a.) (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag.* Laaber: Laaber 1998, S. 67–84, hier 73–74.

[5] Einleitung. In: Reicha, Écrits inédits et oubliés, S. 54; Audéon, Hervé: Le sentiment dans l'œuvre théorique d'Antonín Reicha: de *Sur la musique comme art purement sentimental* (ca. 1813) à l'*Art du compositeur dramatique* (1833). In: Frédéric Dassas und Barthélémy Jobert (Hg.): *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment. Actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002.* Paris : Cité de la Musique 2003, S. 15–19, hier S. 18. Winkelmüller, Marie: *Die* Drei Streichquartette *von Juan Crisóstomo de Arriaga. Ein Beitrag zur Beethoven-Rezeption in Paris um 1825.* Freiburg (u.a.): Rombach 2009 (= Voces, Bd. 13), S. 254f.

[6] Dieser Bereich wurde meiner Kenntnis nach noch nicht erforscht.

[7] Reicha, Sur la musique, S. 248.

ßen Kompositionslehren aus dem 18. Jahrhundert ein, denn anders als die Musiktheoretiker seiner Zeit, deren kompositionstechnische Beobachtungen von musikästhetischen Überlegungen unberührt bleiben, bereichert Reicha sein theoretisches Werk mit entsprechenden ästhetischen Überlegungen. Um diesem anspruchsvollen angestrebten Vorhaben gerecht zu werden, greift Reicha auf fünf Ansätze aus der Musiktheorie und der Philosophie zurück.[8] Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es zu zeigen, wie Reicha, ausgehend vom Begriff der ästhetischen Idee aus Kants *Kritik der Urteilskraft*,[9] diesen mit einem genauen musikpraktischen Gehalt im melodischen, rhythmischen und periodischen Bereich versieht und so an die Theorien von Jean-Jacques Rousseau, Johann Georg Sulzer und Heinrich Christoph Koch anknüpft. Des Weiteren wird gezeigt, wie Reicha auf der gleichen Grundlage und mit der gleichen Philosophie auf die Ausdrucksfähigkeit, die Wirkung und den Nutzen der Instrumentalmusik eingeht und somit Kant mit Schillers Reflexionen zur Erziehung des Menschen ergänzt.

1 Der Begriff der *idée* bei Reicha und ihre Kantsche Wurzel

Der zentrale Begriff in seinen Schriften zur ästhetischen Auffassung von Musik liegt bei Reicha in der *idée*.

> L'art de réaliser des idées d'imagination et de sentiment[10] est en musique un art très difficile. Plus ces idées sont fines, neuves, originales et extraordinaires, plus il est difficile de

---

[8] Tatsächlich greift Reicha noch auf weitere musiktheoretische und musikästhetische Theorien seiner Zeit zurück. Aus Platzgründen werden im vorliegenden Aufsatz nur die fünf wichtigsten vorgestellt.

[9] Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Heiner F. Klemme. Hamburg: Meiner 2001 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 507).

[10] Die neuzeitliche Edition der Abhandlung Reichas *Sur la musique comme art purement sentimental* von Hervé Audéon übersetzt das französische Wort „sentiment" konsequent durch das deutsche Wort „Empfindung". Es stellt sich die Frage, wie Reicha diesen Begriff genau verstanden hat bzw. wie er im Deutschen aufgefasst werden sollte. Aufgrund der gedanklichen Nähe zu Kant und Schiller, die im Gegensatz zum 18. Jahrhundert für einen ähnlichen Sachverhalt das Wort „Gefühl" bevorzugt haben, werde ich hier letzteren Begriff verwenden. Die Übersetzungen, die aus der Edition von Audéon – u.a. in diesem Aufsatz – zitiert werden, behalten wortgetreu den von den Herausgebern ausgewählten Terminus bei. Das Thema verdient eine philologische Untersuchung, besonders in Bezug auf die Einordnung Reichas in die ästhetische Geschichte der Termini Affekt-Empfindung-Gefühl. Zu dieser Thematik siehe auch Forchert, Arno: *Studium zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert. Voraussetzungen und Aspekte der zeitgenössischen Deutung instrumentaler Musikwerke.* Habilitationsschrift. Freie Universität zu Berlin 1966, S. 77f., S. 89, S. 95.

> les réaliser. Dans ce cas rarement ce qu'on a fait répond à ce qu'on a senti, à ce que l'imagination a présenté, à ce que le génie a inspiré, et à ce que l'on a voulu faire en effet si l'on n'est pas un artiste consommé.[11]

Die musikalische Kunst ist von einem Element getragen, das Reicha fortwährend *idée* nennt, das aber im Mittelpunkt ihres Wesens steht. Die Musik ist im ersten Satz des Zitats als nichts anderes als eine „art de réaliser des idées" vorgestellt. Bevor es aber dazu kommt, muss dieses Element zunächst entstehen. Es entspringe, so Reicha, dem *sentiment* des Komponisten („ce qu'on a senti"), seiner Einbildungskraft („ce que l'imagination a présenté") und dem Genie („ce que le génie a inspiré"). Es scheint sich aber nicht leicht in Töne umformulieren zu lassen, denn wie Reicha betont, droht die „Realisierung" häufig zu scheitern: „rarement ce qu'on a fait répond [...] à ce que l'on a voulu faire". Die *idée* ist daher ein Entstehungsmoment, das nicht zwangsweise fassbar ist. Einmal aufgeschrieben, hat dieses Element jedoch auch ein Wesen. Es ist ein erdachtes und gefühltes Moment der musikalischen Komposition („idées d'imagination et de sentiment"). Die *idée* entsteht nicht nur aus einem *sentiment*, sie *ist* auch ein *sentiment*.

Mit dieser Auffassung der *idée* als gefühltes Moment der musikalischen Komposition greift Reicha unmittelbar auf Kants Musikästhetik[12] zurück. Er setzt seine eigenen ästhetischen Erörterungen nicht namentlich in Verbindung mit dem Königsberger Philosophen,[13] aber er bezieht sich an der exponiertesten Stelle der *Musique comme art purement sentimental* auf dessen Haupthypothese die Musik betreffend, so u.a. am unmittelbaren Anfang der Abhandlung:

> On a reproché à la musique d'être un art vague et de ne pouvoir se passer de la poésie qui lui sert d'interprète; de devenir insignifiante, lorsqu'elle est privée de la parole; et de

[11] Reicha, Sur la musique, S. 294–296: „Die Idee der Phantasie und der Empfindung in die Tat umzusetzen ist in der Musik eine schwierige Kunst. Je differenzierter, neuer, origineller und außerordentlicher diese Ideen sind, desto schwieriger ist es, sie zu verwirklichen. In diesem Fall entspricht das, was man macht, selten dem, was man empfunden hat, was die Phantasie vorgegeben hat, was das Genie inspiriert hat, was man tatsächlich realisieren wollte, wenn man nicht gerade ein vollkommener Künstler ist."

[12] Kant hat keine Musikästhetik im engeren Sinne verfasst. Der Begriff „Musikästhetik" bezeichnet in dieser Untersuchung seine Reflexionen zur Kunst, darunter zur Musik.

[13] Reicha benennt Kant nur selten in seinem theoretischen Werk, er verweist jedoch an mancher Stelle auf ihn. Vgl. Reicha, Sur la musique, S. 312, 66f. und S. 324, Anm. 76f. Sein Interesse für Kant datiert aus der Zeit an der Universität Bonn, die er gemeinsam mit Ludwig van Beethoven besuchte. Siehe hierfür die Notice biographique in: Reicha, Écrits inédits et oubliés, S. 60–109, hier S. 64f.

> n'être enfin qu'un art secondaire qui doit céder la place à la poésie et aux autres arts. Voyons si ces reproches sont fondés, et s'il n'y a pas lieu à prouver le contraire.[14]

Reichas Ansatz ist damit deutlich geworden: Er will die beiden Vorurteile über die Musik widerlegen. Der erste Satz spielt in erster Linie auf die französische Einstellung zur in Paris alles beherrschenden Oper an, mit der Reicha sich im weiteren Verlauf der Abhandlung durch eine scharfe Kritik der *tragédie lyrique* auseinander setzt.[15] Die zweite zitierte Hypothese, nach der die Musik unter den Schönen Künsten einen zweitrangigen Platz einnimmt, bezieht sich noch stärker als die erste unmittelbar auf Kants Ausführungen zur Ästhetik der Musik aus der *Kritik der Urteilskraft*.

Kant war bekanntlich kein großer Freund der klingenden Kunst.[16] Für ihn stellte sie eine nicht zu unterschätzende Gefahr dar, denn sie fordere vom Zuhörer totale Hingabe an das Erklingende. Sie spreche die Sinnlichkeit auf eine Weise an, die die Vernunft nicht aufhalten könne.[17] Aufgrund ihrer „transitorischen" Natur weise die Musik im Gegensatz zu den übrigen Künsten nicht die Dauerhaftigkeit auf,[18] die sie „einem bestimmten Gedanken adäquat"[19] machen könne. Dadurch sei sie nicht im Stande, „die sinnlich-schöne Form an bestimmte verständige Ideen [zu] binden",[20] denn die Musik beinhalte Ideen, die nur aus Affekten bestehen und deswegen einen bloß „unbestimmten", d.h. vagen Gehalt aufweisen.[21] Diese Idee wirke daher – so Kant – nur ästhetisch, was zu ihrer Bezeichnung „ästhetische Idee"[22] geführt hat.

---

[14] Reicha, Sur la musique, S. 224: „Man hat der Musik vorgeworfen, sie sei eine unbestimmte Kunst, die auf die Dichtung angewiesen ist, um verstanden zu werden, sie sei bedeutungslos, wenn ihr die Worte fehlen. Deshalb sei sie eine zweitrangige Kunst. Den ihr gebührenden Platz nähmen die Dichtung und die anderen Künste ein. Wir werden sehen, ob diese Vorwürfe berechtigt sind oder ob man nicht das Gegenteil beweisen kann."

[15] Ebd., S. 268ff.

[16] Scruton, Roger: *Kant*. Freiburg (u.a.): Herder o.J. (= Herder Spektrum), S. 16; Dahlhaus, Carl: Zu Kants Musikästhetik. In: *AfMw* 10 (1953), S. 338–347, hier S. 342f.

[17] Seidel, Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 72.

[18] Vgl. Dahlhaus, Zu Kants Musikästhetik, S. 347; Seidel, Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 71.

[19] Seidel, Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 72.

[20] Ebd.

[21] Forchert, Studium zum Musikverständnis, S. 66f.

[22] Kant, Kritik der Urteilskraft. Zum Begriff „ästhetisch" siehe S. 48, zum Terminus „Idee" siehe S. 65 und zum Ausdruck „ästhetische Idee" siehe S. 204f. Vgl. auch Forchert, Studium zum Musikverständnis, S. 68f.; Dahlhaus, Zu Kants Musikästhetik, S. 345; Schubert, Giselher: Zur Musikästhetik in Kants *Kritik der Urteilskraft*. In: *AfMw* 32 (1975), S. 12–25, hier S. 23.

Diesen Begriff übernimmt Reicha:

> Enfin, nous appelons idée en musique, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, [...] tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin qui intéresse le sentiment.[23]

Was nun folgt, ist deutlich weniger ausdifferenziert in seiner Darstellung als beim Königsberger Philosophen. Reicha greift auf den Kantschen Begriff der „ästhetischen Idee" zurück, den er als *idée esthétique* ins Französische übersetzt. Allerdings verwendet er selten das Adjektiv in Verbindung mit dem Substantiv. Wenn in der *Musique comme art purement sentimental* von der „idée" die Rede ist, verwendet er lediglich das Substantiv. Das Adjektiv erscheint in der Abhandlung nur einmal, im Zusammenhang mit „productions esthétiques". Vermutlich hielt es Reicha für überflüssig, eine nähere Definition einzuführen und setzte einen auf dem Gebiet aufgeklärten Leser voraus. Dennoch ist der Bezug zu Kant in diesem Kontext unmissverständlich: Die Werke sind deshalb ästhetisch, weil sie das *sentiment* zum Inhalt haben. Ebenso nimmt die Idee das Prädikat „ästhetisch" aus dem Grund an, weil sie ein Gefühl enthält und vermittelt. Reicha setzt zudem die Idee, Bestandteil der Musik, und die Musik, deren inhaltlicher Aufbau auf der Idee beruht, gleich. Er vollzieht demnach eine Verschiebung, die in seinem Gedankengang durchaus berechtigt ist, denn die Musik, deren Grundlage und Wesen die Idee ist, weist die gleichen Eigenarten auf wie diese. Für ihn trägt folglich die Idee und mit ihr die Musik wie bei Kant einen Affekt, den der Musiktheoretiker in *sentiment* umformuliert:

> La musique n'est point un art vague en lui-même, comme l'esprit le lui reproche; au contraire, quand elle est bien faite, elle parle toujours d'une manière positive au sentiment.[24]

Die Musik ist für Reicha in Anschluss an Kant nicht mehr die „Sprache der Empfindungen" oder „Sprache der Affekte",[25] sondern die der *sentiments*: „La musique est un

---

[23] Reicha, Traité de haute composition musicale, S. 234: „Außerdem nennen wir Idee in der Musik all das, was unser Gefühl mehr oder weniger anspricht, [...] all das, was in unserer Phantasie ein beliebiges Bild hervorruft und schließlich alles, was von Interesse für das Gefühl ist." [Außer den Passagen aus *Sur la traité* sind alle Übersetzungen von der Autorin.]

[24] Reicha, Sur la musique, S. 226f.: „Die Musik ist keine unbestimmte Kunst als solche, wie ihr aus Sicht des Verstandes vorgeworfen wird; im Gegenteil, wenn sie gut komponiert ist, spricht sie immer auf positive Weise zur Empfindung."

[25] Schubert, Zur Musikästhetik, S. 23.

être qui parle un langage qui n'est qu'à elle et qui n'est intelligible qu'au sentiment."[26] Daher spricht sie nicht den Geist, sondern nur das Gefühl an:

> Le reproche qu'on lui fait de ne pas présenter des objets clairs à l'esprit, est précisément ce qui devrait lui mériter un éloge. La musique, comme langage pur et musique du sentiment, qu'a-t-elle à faire avec l'esprit?[27]

Musik ist – wie Kant es ausdrückt – nicht mit Begriffen zu fassen und bleibt daher auch bei Reicha „vague", was nichts anderes als eine Übersetzung des Kantschen Adjektivs „unbestimmt" ist: „Ce qui prouve mieux que la musique est un art purement sentimental, c'est qu'elle est vague à l'esprit, car c'est l'attribut de tout ce qui est purement sentimental."[28] Aber anders als bei Kant sind diese Eigenschaften der Musik keineswegs von Nachteil. Im Gegenteil: All die Musik negativ bewertenden Argumente Kants geraten ihr in den Umformulierungen Reichas zum Vorteil und werden unmittelbar an Vorbilder angeknüpft: „La musique instrumentale a acquis le plus haut degré de perfection en Allemagne, que lui ont donné Mozart et principalement Haydn qui en est le créateur."[29] Damit hebt sich Reicha deutlich von Kant ab, denn während bei letzterem einzig die textgebundene Musik das Prädikat des Schönen verdient,[30] wertet Reicha sie ab, mit der Begründung, dass die von der Dichtung unterstützte Musik anders als die Instrumentalmusik zu sehr den Geist beschäftige.[31] Daher ist für den Komponisten die einzige Musik, die als schön bezeichnet werden kann, die Instrumentalmusik.

Durch diese Umdeutung der Kantschen Musikästhetik und ihre Anwendung auf musikalische Produktionen vollzieht Reicha eine einmalige Wende im Umgang mit Kants Auffassungen. Er misst zum einen der Ästhetik eine musikpraktische Seite zu, die in philosophischen Überlegungen keinen Raum hat. Zum anderen lässt er die Musik als diejenige Kunst heranwachsen, die den Anforderungen der Schönen Küns-

[26] Reicha, Sur la musique, S. 224f., Anm. 2: „Die Musik ist ein *Geschöpf*, das eine Sprache spricht, die nur ihr eigen ist und nur durch ihr Empfinden verstanden wird."

[27] Ebd., S. 224–227: „Den Vorwurf, den man ihr [der Musik] gemacht hat, sie könne keine konkreten Objekte darstellen, müsste ihr geradezu zum Lob gereichen. Was hat die Musik als einzige Sprache der Empfindung mit dem Verstand zu tun?"

[28] Ebd., S. 218f., Anm. 1: „Der wichtigste Beleg dafür, dass die Musik eine Kunst der reinen Empfindung ist, besteht darin, dass sie für den Verstand unbestimmt ist; denn dies ist das Attribut der reinen Empfindung."

[29] Ebd., S. 248f.: „Die Instrumentalmusik hat den höchsten Grad der Vollkommenheit in Deutschland erreicht, ihn haben Mozart und besonders Haydn verliehen, der ihr Schöpfer ist."

[30] Vgl. Schubert, Zur Musikästhetik, S. 20; Dahlhaus, Zu Kants Musikästhetik, S. 344.

[31] Reicha, Sur la musique, S. 230f.

te, dem Anregen von Gefühlen, am stärksten gerecht werden kann, und lässt sich daher – im Vergleich zu Kant – stärker auf ihre Wirkung ein.

2 Die Weiterführung der Kantschen Musikästhetik durch musikpraktische Überlegungen

2.1 Der Ausgangspunkt: Rousseaus Auffassung der Melodie

Im Zentrum der praktischen Betrachtungen, mit denen Reicha Kants philosophische Darstellungen ergänzt und die er vorwiegend im *Traité de mélodie* anstellt, steht auch die *idée*:

> Nous appelons idée en musique: 1° Un motif naturel et franc, ou même simplement un trait de chant;[32] 2° Une courte phrase harmonique qui se laisse facilement retenir en l'exécutant; 3° La réunion d'un chant et d'une harmonie de quelques mesures qui fixe l'attention des auditeurs, quoique le chant et cette harmonie, isolément pris, soient peut être assez insignifiants. Enfin, nous appelons idée en musique, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment.[33]

Reicha bindet die *idée* in eine musikalische Komposition, näher: in die Melodie, ein,[34] daher heißt sie nicht mehr einfach *idée*, sondern nun *idée musicale* bzw. *idée melodique*, wobei im Gegensatz zum ästhetischen Pendant dieser Begriff immer in der Verbindung des Substantivs mit dem Adjektiv gebraucht wird. Die Melodie definiert er wie folgt:

---

[32] Reicha betrachtet wie viele seiner Vorgänger, beispielsweise Rousseau (siehe hierzu in Anmerkung 36: Zitat aus seinem *Dictionnaire de musique*) oder Sulzer, die Melodie als Gesang (siehe hierfür Sulzer, Johann Georg: Art. „Melodie". In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 3: *K–P*. Zweite Auflage. Leipzig 1792. Reprint Hildesheim: Olms 1970, S. 370–388, hier S. 370).

[33] Reicha, Traité de haute composition musicale, S. 234: „Idee benennen wir in Musik: 1. ein schmuckloses und offenherziges Motiv oder einfach eine melodische Folge, 2. eine kurze harmonische Folge, die man sich beim Spielen leicht merken kann, 3. eine einige Takte andauernde Verbindung einer Melodie mit einer harmonischen Folge, auf die die Aufmerksamkeit der Zuhörer gelenkt wird, auch wenn dieser Gesang und diese Harmonie getrennt voneinander recht unbedeutend erscheinen können. Außerdem nennen wir Idee in der Musik all das, was unser Gefühl mehr oder weniger anspricht."

[34] Wie dies zu bewerkstelligen sei, erklärt Reicha u.a. im Kapitel „Du développement des idées musicales en général". Siehe hierfür Reicha, Traité de haute composition musicale, S. 260–264.

> La Mélodie est une succession de sons, comme l'Harmonie est une succession d'accords, ou bien comme le Discours est une succession de mots. Ce qui lie les sons ensemble, au point d'en créer des sens musicaux, et forme, pour ainsi dire, *la syntaxe mélodique*, ce sont les gammes, les intervalles, les modulations, les différentes valeurs des notes, la mesure, les cadences (ou points de repos[35]) et le rhythme.[36]

Mit dieser Definition knüpft Reicha unmittelbar an Rousseaus Verständnis der Melodie an:

> Succession de sons tellement ordonnés selon les lois du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; [...]. L'idée de Rhythme entre nécéssairement dans celle de la Mélodie: un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de Mélodies différentes, qu'on peut la scander différemment [...]. Ainsi la Mélodie n'est rien par elle-même; c'est la Mesure qui la détermine, & il n'y point de Chant sans le tems.[37]

Wie Rousseau fasst Reicha die Melodie als eine der Zeit und dem Raum unterstellte Tonfolge auf, die einen Sinn ergibt, durch den Rhythmus einen Charakter erlangt und für das Ohr angenehm klingt. Daher kommt Reichas Definition einer Interpolation der Rousseauschen Definition der Melodie gleich.

Reicha geht aber weiter als Rousseau, indem er die von ihm angesprochenen Momente präzisiert und zeitgemäß aktualisiert. Unter ihnen befindet sich das Moment der Zeit. Diese wird beim älteren Autor durch den Takt („chant mesuré") und den Rhythmus („changement de valeur de notes") charakterisiert. Beide Elemente

---

[35] An dieser Stelle knüpft Reicha an Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* an, aus dem er den hier ins Französische übertragenen Terminus der „Ruhepuncte des Geistes" übernimmt. Vgl.: Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition.* Hrsg. von Jo Wilhelm Siebert. Hannover: Siebert 2007, S. 359.

[36] Reicha, Traité de mélodie, S. 5: „Die Melodie ist eine Tonfolge wie die Harmonie eine Akkordfolge oder der Diskurs eine Wortfolge ist. Die Tonleiter, die Intervalle, die Modulationen, die verschiedenen Notenwerte, der Takt, die Kadenzen (oder Ruhepunkte) und der Rhythmus binden die Töne so zusammen, dass sich daraus ein musikalischer Sinn und sozusagen die melodische Syntax ergibt."

[37] Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Mélodie". In: *Dictionnaire de musique*. Paris 1768. Reprint Hildesheim: Olms 1969, S. 274–276, hier S. 274: „Nach den Gesetzen des Rhythmus und der Modulation so gut geordnete Folge von Tönen, dass sich aus ihr ein dem Ohr angenehmer Sinn ergibt. [...] Die Idee des Rhythmus geht notwendigerweise mit jener der Melodie einher: ein Gesang ist erst ein Gesang, wenn er abgemessen wird; die gleiche Tonfolge kann ebenso viele Charaktere annehmen und ebenso viele unterschiedliche Melodien bilden wie sie anders skandiert wird. [...] So ist die Melodie nicht für sich allein; sie wird vom Takt bestimmt und es gibt keinen Gesang ohne Zeit."

behandelt auch Reicha, geht aber nicht sonderlich auf sie ein. Viel wichtiger sind ihm Taktgruppen. Wo Rousseau in der Scantio, d.h. in Taktschlägen, verharrt, denkt Reicha schon in ganzen, abgeschlossenen Bewegungen. Wo Rousseau die Melodie noch im Hinblick auf ihre rhythmischen Verhältnisse betrachtet, unterwirft Reicha sie der Metrik. Darin wurde er unmittelbar von Sulzers Theorie des Rhythmus beeinflusst.

2.2 Die erste Ergänzung des Rousseauschen Verständnisses der Melodie: Sulzers Rhythmus-Theorie

Reicha versteht Rhythmus wie folgt:

> Le rhythme est une autre espèce de mesure musicale et parfaitement comparable aux mesures ordinaires de cet art. Il fait les mêmes fonctions, c'est-à-dire il fait en grand ce que la mesure fait en petit: la mesure partage en parties égales une suite de tems simples [...], et le rhythme partage en parties égales, et par conséquent d'une manière symétrique, une suite de mesures.[38]

Diese Auffassung des Rhythmus hat Reicha von Sulzer übernommen:

> Der Rhythmus in einer Folge von Tönen [... ist] die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder. [...] Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Tact und in der Poesie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erste und einfachste Art des Rhythmus.[39]

Beide bedienen sich des Begriffs, um damit Taktgruppen zu bezeichnen. Sulzer bringt eine Aufzählung hervor, die bei dem einfachen Takt beginnt und mit der größten Zusammensetzung von Takten abschließt, nämlich bei der aus zwei Perioden oder Hauptteilen bestehenden Strophe.[40] Reicha dagegen setzt eine Ebene höher an: Die einfachen Takte finden bei ihm keine Erwähnung, sondern er geht von vornherein nur auf die Gruppierungen ein.

---

[38] Reicha, Traité de mélodie, S. 11, Anm. 2: „Der Rhythmus ist eine andere Art des musikalischen Taktes und vollkommen mit den gewöhnlichen Takten dieser Kunst vergleichbar. Er hat die gleiche Funktion inne, d.h. er macht im großen Format das, was der Takt im Kleinen tut: Der Takt verteilt in gleichmäßigen Abständen eine Folge von einfachen Taktschlägen [...] und der Rhythmus verteilt in gleichmäßigen Abständen und daher auf symmetrische Weise eine Folge von Takten."

[39] Sulzer, Johann Georg: Art. „Rhythmus". In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 4: *R–Z*. Zweite Auflage. Leipzig 1792. Reprint Hildesheim: Olms 1967, S. 90–105, hier S. 93.

[40] Ebd., S. 95.

Anders als Sulzer weist Reicha aber für jede Art von Taktgruppen eigene Begriffe auf, die nichts mehr mit prosodischen Kategorien zu tun haben. Dies erlaubt es ihm, die Unterschiede in der Vollständigkeit und in der Selbständigkeit der Taktgruppen, die durch die prosodischen Begriffe nur umrissen werden, zu präzisieren, indem er dafür Kochs Theorie der Perioden heranzieht.

2.3 Der Einfluss der Periodik Kochs

> Une bonne Mélodie exige par conséquent, 1°, qu'elle soit divisée en membres égaux et semblables; que ces membres fassent des repos plus ou moins forts, lesquels repos se trouvent à des distances égales, c'est-à-dire symétriquement placés.[41]

Für Reicha hat eine Melodie in kleinere periodische Gebilde unterteilt zu werden, die voneinander durch eine Klausel getrennt sind. Jedes periodische Gebilde weist aber je nach seiner Stellung in der periodischen Hierarchie eine andere Klausel auf. So schließt das kleinste periodische Gebilde, das Reicha *dessin* bezeichnet, mit einer „quart de cadence"[42] ab, das mittlere, *membre* bezeichnet, mit einem Halbschluss[43] und das größte, das Reicha *période* nennt, entweder mit einer „trois-quart de cadence" oder einem Ganzschluss.[44] Jede Klausel muss außerdem symmetrisch zu ihrer vorangehenden und ihrer nachfolgenden platziert sein. Zwischen den Kadenzen soll sich die gleiche Anzahl von Takten befinden. Damit greift er auf Kochs Lehre der Periodik zurück:

> Betrachten wir in den Producten der Tonkunst die verschiedenen Theile, aus welchen die Perioden derselben bestehen, so finden wir an diesen Theilen hauptsächlich zwey Merkmale, durch welche sie sich als Theile des Ganzen unterscheiden, erstlich die Art ihrer Endigung, oder dasjenige wodurch sich die Ruhepuncte des Geistes in dem materiellen Theile der Kunst äußern, und zweytens den Umfang dieser Theile, und zugleich ein gewisses Ebenmaas, oder ein gewisses Verhältniß derselben, welches sie in Ansehung der Zahl ihrer Takte bemerken lassen.[45]

---

[41] Reicha, Traité de mélodie, S. 10: „Eine gute Melodie erfordert daher, 1. dass sie in gleichmäßige und ähnlich lange Glieder unterteilt wird, 2. dass diese Glieder zu mehr oder weniger starken, in gleichmäßigen Abständen erscheinenden und daher symmetrisch gestellten Ruhepunkten kommen."

[42] Ebd., S. 11–13. Vgl. außerdem die Beschreibung des *dessin* in: Reicha, Sur la musique, S. 250f.

[43] Reicha, Traité de mélodie, S. 11–13. Vgl. außerdem die Beschreibung des *membre* in: Reicha, Sur la musique, S. 250f.

[44] Reicha, Traité de mélodie, S. 12–13. Vgl. außerdem die Beschreibung der *période* in: Reicha, Sur la musique, S. 250–253.

[45] Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, S. 356.

Reicha übernimmt von Koch die Ankoppelung der periodischen Größe an die Kadenzarten. Er versteht daher wie Koch das Rhythmische als das Verhältnis der periodischen Einheiten (Taktgruppen) zur Schlusskraft der Klausel.

Er greift außerdem auch auf Kochs Begriff des Ebenmaßes, der Symmetrie, zurück, den er wiederum ebenfalls als ein Verhältnis auffasst, das aus dem Vergleich von periodischen Gebilden hervorgeht. Daher betrachtet Reicha im Anschluss an Koch und im Unterschied zu Sulzer die periodischen Einheiten nicht mehr als abstrakte oder lose Elemente einer Komposition, sondern er bindet sie durch den Vergleich in etwas Größeres in die musikalische Komposition ein. Wie Koch versteht Reicha den musikalischen Satz als eine Kette gleich langer, symmetrisch angelegter periodischer Gebilde, aus denen die musikalische Form entsteht. Damit erfasst er in Kochs Folge den Rhythmus als ein strukturierendes Moment im organischen, syntaktischen Ganzen.[46]

2.4 Die zweite Ergänzung des Rousseauschen Verständnisses der Melodie: Die Gesetzmäßigkeit der Musik

Der Rückgriff Reichas auf den Begriff der Syntax[47] impliziert, dass die Melodie einer sprachähnlichen Gesetzmäßigkeit unterworfen ist. Während Rousseau nur allgemein von Ordnung spricht, ohne näher auf sie einzugehen, benennt Reicha diese Ordnung genau und berührt so eine insbesondere im 18. Jahrhundert geläufige Metapher, die er durch den Vergleich der Melodie mit dem „discours" („succession de mots", „sens") noch verstärkt. Er setzt mit den für ihn offensichtlich gleichwertigen, synonymischen Termini „syntaxe" bzw. „discours" voraus, dass die Komposition von Melodien zu erlernen sei. Diesem Teil setzt der Theoretiker aber einen anderen entgegen, der nicht zu erlernen ist, sondern auf eine Naturgabe, das Genie, zurückgeht. Damit knüpft er an die Ansätze an, die Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* darlegt.

Reicha definiert das Genie wie folgt:

> Le génie pour la composition musicale n'est autre chose que des dispositions très-heureuses pour cet art. Il se manifeste, 1°. par une grande passion pour la Musique; 2°.

---

[46] Reicha, Traité de mélodie, S. 9: „La Mélodie exige la théorie du rhythme; celle des points de repos ou cadences; l'art d'enchaîner et de développer des idées pour en faire un tout; la science des périodes et de leurs réunions entr'elles."
„Eine Melodie erfordert die Theorie des Rhythmus, jene der Ruhepunkte oder Kadenzen, die Kunst der Verknüpfung und Entwicklung der Idee, um aus ihnen ein Ganzes zu bilden, die Wissenschaft der Perioden und ihrer Verbindung miteinander."

[47] Siehe Anm. 35.

> par un besoin impérieux de créer (c'est-à-dire de composer) et faire valoir ce qu'on a fait; 3°. par une grande facilité de concevoir des idées et de les réaliser; et 4°. par un sentiment vif et profond pour cet art, dont le jugement est aussi prompt que sûr, dans toutes les occasions où il peut s'appliquer: symptôme le plus saillant en Musique.[48]

Reicha knüpft an Koch in drei von vier Punkten an:

> Es kommt bey der Erfindung der Tonstücke nächst der Kenntniß des mechanischen Theils der Composition hauptsächlich auf drey Stücke an; 1. auf die Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, und zugleich auf das damit verbundene Gefühl, ob die erfundnen Theile an sich selbst schön sind, und in der Verbindung unter einander ein schönes Ganzes ausmachen, durch welches die vorgesetzte Absicht erreicht wird; oder mit einem Worte auf Genie und Geschmack. 2. Auf den besondern Seelenzustand, in welchem sich der Tonsetzer befinden muß, wenn er ein Tonstück erfinden will; und 3. auf der erlangten Fertigkeit melodisch und harmonisch zu denken.[49]

Das Genie definiert Reicha wie Koch als eine besondere Fähigkeit im „Erfinden und Anordnen" (Reichas drittem Punkt entsprechend) und im Gefühl (Reichas viertem Punkt entsprechend). Er ergänzt aber Kochs Genie-Begriff durch den Schaffensdrang („besoin impérieux de créer") und den Ideenfluss („grande facilité de concevoir des idées et de les réaliser") sowie durch die sichere Urteilskraft („le jugement aussi prompt que sûr"). Reicha knüpft auch an Kochs Geschmacks-Begriff an, ergänzt ihn aber durch jenen des Talents: „Le Talent, même sans génie, surtout guidé par le goût, peut toujours être utile."[50] Das Talent enthalte, so der böhmische Theoretiker, den Geschmack, dieses ist – anders als bei Koch – letzterem übergeordnet. Gemeinsam ist beiden Begriffen jedoch die Feststellung, dass der Geschmack bzw. das Talent das Genie unterstützt. Beide Fähigkeiten können dennoch nur ausgelöst werden, wenn der von diesen Gaben betroffene Mensch durch viel Übung seine Kunst pflegt und sich darin vervollkommnet:

---

[48] Ebd., S. 1: „Das Genie für die musikalische Komposition ist nichts Anderes als eine sehr glückliche Fertigkeit für diese Kunst. Es offenbart sich 1. durch eine große Leidenschaft für die Musik, 2. durch einen zwingenden Drang zum Schaffen (d.h. Komponieren) und seine Werke zur Geltung zu bringen, 3. durch eine ausgezeichnete Fähigkeit, Ideen zu entwerfen und zu realisieren und 4. durch ein lebhaftes und tiefes Gefühl für diese Kunst. Das Urteilsvermögen ist zu jeder Gelegenheit, in der es eingesetzt werden kann, so schnell wie sicher – ein ins Auge stechendes Symptom in der Musik."

[49] Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, S. 239.

[50] Reicha, Traité de mélodie, S. 2: „Das Talent, auch ohne Genie, kann immer nützlich sein, vor allem wenn es vom Geschmack geleitet wird."

> C'est au génie d'étudier, de s'instruire, d'approfondir et de connaître les ressources, la nature et les secrets de son art, parce que c'est lui seul qui peut tirer parti de tout, et employer tout avec succès. C'est ainsi que nos plus célèbres artistes se sont formés. Il faut faire une grande distinction entre le génie et le talent. Le talent s'acquiert au prix d'une application sévère, assidue et pénible; encore faut-il qu'il soit bien dirigé. Un talent supérieur est le don le plus rare. Le génie sans talent est peu de chose, et souvent rien du tout.[51]

Damit unterscheiden beide Theoretiker zwischen zwei Bestandteilen der Melodiebildung. Die Melodie weist einen erlernbaren Teil auf, dem sich sowohl Reicha als auch Koch in ihren jeweiligen Traktaten widmen und der den Geschmack (Koch) bzw. das Talent (Reicha) beflügelt. Sie enthält aber auch einen nicht erlernbaren Teil, der allein der Begabung, der Naturgabe und dem Genie zu verdanken ist. Koch bedient sich für diese beiden Bereiche weiterer Begriffe wie der „inneren" bzw. „äußeren Beschaffenheit"[52] sowie des „mechanischen und des ästhetischen Teils"[53] – sämtlich Ausdrücke,[54] auf die Reicha nicht zurückgreift. Sie bleiben aber im Hintergrund seines Musikverständnisses.

Der ästhetische Teil, der durch Übung und Studium nicht zu erlernen, sondern eine von der Natur gegebene Fähigkeit ist, dient sowohl Reicha als auch Koch zum Erwecken von *sentiments* bzw. Empfindungen: „La Mélodie n'est autre chose que le fruit du génie, ou, pour mieux dire, une émanation du sentiment et de ses différentes modifications",[55] worauf Reicha unmittelbar auf folgende Aussage Kochs anspielt:

> Im ersten Falle ist sie [Melodie als Absicht der Erfindung] ein Ausfluß des Genie, welches mit Geschmack und mit Kenntniß derjenigen Mittel vereint ist, wodurch die Ton-

[51] Ebd., S. 2: „Dem Genie liegt es zu studieren, sich [in seiner Kunst] zu unterweisen, sich [darin] zu vertiefen sowie die Mittel, die Natur und die Geheimnisse seiner Kunst zu kennen, weil nur [das Genie] allein vorteilhaft mit all dem umgehen kann. Auf diese Weise haben sich unsere berühmtesten Künstler ausgebildet. Man muss zwischen dem Genie und dem Talent unterscheiden. Das Talent erlangt man durch ernsten, beharrlichen und mühseligen Fleiß; vorausgesetzt, dass er richtig gelenkt wird. Ein höheres Talent ist die seltenste Gabe. Das Genie ohne Talent ist wenig wert und häufig sogar gar nichts."

[52] Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, S. 211.

[53] Ebd., S. 211–212.

[54] Zu diesen Begriffen bei Koch siehe auch Schmidt, Lothar: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850.* Kassel: Bärenreiter 1990 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 2.

[55] Reicha, Traité de mélodie, S. III: „Die Melodie ist nichts anderes als die Frucht des Genies oder besser gesagt, eine Ausströmung des Gefühls und seiner verschiedenen Veränderungen."

> kunst Empfindungen erwecken und in verschiedenen Modificationen unterhalten kann.[56]

Allerdings weicht Reicha in einem wesentlichen Moment von Koch ab. Er unterscheidet sich vom Rudolstätter Theoretiker in der Art, wie die Melodie zum Ausdruck von *sentiments* kommt. Reicha verbindet ihr Erwecken unmittelbar mit der Idee, die sowohl zum musikalischen, also erlernbaren, als auch zum ästhetischen, also nicht erlernbaren Bereich der Melodie gehört:

> Nous appelons idée en musique:
> 1° Un motif naturel et franc, ou même simplement un trait de chant;
> 2° Une courte phrase harmonique qui se laisse facilement retenir en l'exécutant;
> 3° La réunion d'un chant et d'une harmonie de quelques mesures qui fixe l'attention des auditeurs, quoique le chant et cette harmonie, isolément pris, soient peut être assez insignifiants.
> Enfin, nous appelons idée en musique, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, tout ce qui flatte notre oreille, tout ce que nous retenons facilement, tout ce que nous nous rappelons avec plaisir, tout ce que nous désirons entendre encore après l'avoir entendu déjà, tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin qui intèresse le sentiment.[57]

Die Idee ist demnach Reicha zufolge das gemeinsame Moment des musikalischen (Punkte 1 bis 3) und des ästhetischen Bereiches der Musik (nicht durchnummerierter Absatz). Diese Auffassung beruht zwar auf den Bemerkungen Kochs zum mechanischen bzw. ästhetischen Teil respektive zur inneren und äußeren Beschaffenheit der Musik. Sie führt jedoch weiter, indem sie beide musikalischen Bereiche mit der alleinigen Idee verknüpft.

---

[56] Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, S. 211.

[57] Reicha, Traité de haute composition musicale, S. 234: „Idee benennen wir in Musik: 1. Ein natürliches und offenherziges Motiv oder einfach eine melodische Folge, 2. eine kurze harmonische Folge, die man sich beim Spielen leicht merken kann, 3. eine einige Takte andauernde Verbindung einer Melodie mit einer harmonischen Folge, auf die die Aufmerksamkeit der Zuhörer gelenkt wird, auch wenn dieser Gesang und diese Harmonie getrennt voneinander recht unbedeutend erscheinen können. Außerdem nennen wir Idee in Musik all das, was unser Gefühl mehr oder weniger anspricht, was unserem Ohr schmeichelt, was wir uns leicht merken, woran wir uns mit Freude erinnern, was wir nochmals zu hören wünschen, nachdem wir es bereits angehört haben, all das, was in unserer Phantasie ein beliebiges Bild hervorruft, was schließlich für das Gefühl von Interesse ist."

3 Die Weiterführung der Kantschen Musikästhetik im wirkungsästhetischen Bereich: Die ästhetische Auffassung der Melodie bei Reicha

Reicha geht stärker auf die Wirkung der Musik ein als Kant. Er unterscheidet zwischen drei Arten des *sentiment*: Dem *sentiment créateur*, das den Komponisten beim Schaffensprozess leitet und dem Genie gleich kommt, dem *sentiment*, das die *idée* ausdrückt, und dem *sentiment positif*, das der Zuhörer während der Aufführung instrumentalmusikalischer Werke empfindet. Letzterer trägt einen deutlich soziologischen Zug:

> Comme la bonne musique perfectionne l'ouïe et le sentiment, il est évident que la mauvaise doit opérer en sens inverse. […] Il faudrait une police musicale qui supprimerait toute musique de mauvais goût. L'art et la nation y gagneraient.[58]

Für Reicha weist also die Musik – sofern sie nicht den Geist, sondern das Gefühl anspricht und daher gut sei – die besondere Kraft auf, die Menschen zu vervollkommnen („perfectionne le sentiment"). Darin ist eine weitere Reminiszenz an Koch zu lesen, der im Ziel der Musik die „Bildung und Veredelung des Menschen" sieht.[59] Reicha geht aber weiter als Koch, denn für ihn ermöglicht sie sogar ein besseres Zusammenleben dieser Menschen in der Gesellschaft („la nation y gagnerait"). Damit knüpft Reicha an Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*[60] an.

Der Mensch besteht, so Reicha, aus einem *esprit*, einer Vernunft[61] und einem *sentiment*, einem Gefühl, die – vereinfacht und zugänglicher formuliert – den beiden

---

[58] Reicha, Sur la musique, S. 246f.: „Da gute Musik das Gehör und das Empfinden vervollkommnet, ist es offensichtlich, dass schlechte im entgegen gesetzten Sinn wirkt. […] Man benötigte eine für die Musik zuständige Polizei, die jegliche Musik vom schlechten Geschmack unterdrückt. Die Kunst und die Nation würden dadurch gewinnen."

[59] Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, S. 215.

[60] Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihen von Briefen*. Hrsg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2000, S. 56f.

[61] Wörtlich ist das Wort „esprit" primär mit Geist zu übersetzen. Allerdings scheint Reicha diesem Begriff eine besondere Bedeutung beizumessen. Dem Gefühl entgegengesetzt, gibt ihm Reicha den Sinn des Denkvermögens, der Ratio nicht unähnlich. Damit greift er auf den besonderen Sinn des französischen Wortes „esprit" als Summe der „facultés intellectuelles, de l'aptitude à comprendre, à saisir, à juger" („Denkvermögen, die Fähigkeit zu Verstehen, zu Begreifen und zu Beurteilen") (Vgl. Art. „esprit". In: *Dictionnaire de la langue française*. Hrsg. von Paul-Émile Littré. Band 2: *d-i*. Paris 1974, S. 2223–2228, hier Bedeutung Nr. 13) zurück, weshalb mir die Übersetzung durch Vernunft oder Verstand an dieser Stelle besser geeignet erscheint.

Grundtrieben Schillers entsprechen, dem Formtrieb, den der Dichter-Philosoph im Laufe seiner Abhandlung mit der Vernunft bzw. dem Verstand verbindet, und dem Stofftrieb, der für die Sinnlichkeit steht.[62]

Die Vorherrschaft der einen Seite des menschlichen Wesens über die andere führt laut Schiller – und Reicha im Anschluss an den Philosophen – zu politischen Spannungen innerhalb einer menschlichen Gemeinschaft, die es zu vermeiden gilt. Im Unterschied zu Schiller allerdings, der auf die Gefahren einer Vorherrschaft der Sinne oder des Verstandes eingeht, erwähnt Reicha nur die Hegemonie des Geistes und sieht darin eine Gefahr für die menschliche Gesellschaft seiner Zeit:[63]

> La raison en est que dans un pareil état, l'esprit (sans grande influence du sentiment) nous peut rendre facilement mercantiles, affaiblir en nous le sentiment que la puissance et la majesté royale exigent, étouffer celui de l'amour pour la patrie si important dans une monarchie comme dans une république; il peut nous priver de la consolation que la religion nous donne; le courage, la bravoure, les mœurs, la vertu peuvent éprouver par lui de funestes échecs. Il peut rompre les liens les plus importans de la société.[64]

Und weiter heißt es:

> Imaginez une nation seulement avec les qualités spirituelles exercées, mais sans sentiment, […]; et vous aurez le tableau d'une nation spirituelle qui vous fera frémir.[65]

---

[62] Vgl. hierfür den 14. Brief in: Schiller, Über die ästhetische Erziehung, S. 56f.

[63] Ähnliche Auffassungen entfaltete Reicha bereits in den *Philosophisch-practischen Anmerkungen zu den practischen Beispielen*, in denen er von der „Glückseligkeit des Menschen durch Musik" und vom „Nutzen" des Komponisten für den Staat spricht. Es ist auffällig, dass viele Ideen, die Reicha in diesen *Philosophisch-practischen Anmerkungen* niederschrieb, Eingang in die Abhandlung *Sur la musique comme art purement sentimental* fanden. Als solche können erstere als Vorlage letzterer gelten. Vgl. hierfür Reicha, Écrits inédits et oubliés, hier 122–137.

[64] Reicha, Sur la musique, S. 320f.: „Begründet ist dies darin, dass in einem solchen Staat die Vernunft (ohne großen Einfluss der Empfindung) uns leicht zu Krämergeistern machen kann, in uns das von der Regierung und der königlichen Majestät geforderte Empfinden schwächt, die Liebe zum Vaterland erstickt, die in der Monarchie wie in der Republik so wichtig ist. Die Vernunft kann uns des Trostes berauben, den uns die Religion schenkt. Der Mut, die Tapferkeit, die Sitten, die Tugend können durch sie einen unheilvollen Verlust erleiden. Sie kann die wichtigsten Bindungen in der Gesellschaft zerstören."

[65] Ebd., S. 246f.: „Stellen Sie sich eine Nation im Besitz aller ihrer in der Praxis ausgeübten geistigen Fähigkeiten vor, die keine Empfindungen hat, […]. Sie hätten das Bild einer geistvollen Nation, die sie [sic] erzittern lässt."

Damit formuliert Reicha lediglich folgende Betrachtung von Schiller um: „Die Aufklärung des Verstandes […] zeigt im Ganzen so wenig einen veredelnden Einfluss auf die Gesinnung, dass sie vielmehr die Verderbniß durch Maximen befestigt."[66]

Um diesem verhängnisvollen Zustand der spirituellen Hegemonie entgegenzuwirken, schlägt Reicha eine Lösung vor, die er von Schiller übernimmt. Für Schiller kann ein angemessenes Zusammenleben in der menschlichen Gemeinschaft nur dann erzielt werden, wenn Vernunft und Sinnlichkeit zu einer Ausba-lancierung und zu einer Wechselwirkung kommen. Dieses Gleichgewicht bzw. gegenseitige Beeinflussen wiederum kann für den Philosophen nur durch die Schönen Künsten hergestellt werden.

> Da sich das Gemüth bey Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz [Vernunft] und Bedürfniß [Sinne] befindet, so ist es eben darum, weil es sich zwischen beyden theilt, dem Zwange sowohl des einen als des anderen entzogen.[67]

Reicha greift diesen Gedanken auf und schneidet ihn allein auf die Instrumentalmusik zu, denn seinem Grundsatz folgend, der ihn bereits zur Kritik an Kants *Kritik der Urteilskraft* geführt hat, ist sie wie keine andere Schöne Kunst im Stande, dem Verstand durch ihren Ausdruck des Gefühls entgegenzuwirken und damit den Menschen zu veredeln:

> Les Beaux-Arts au contraire ne doivent opérer que par le sentiment et pour le sentiment. Leur but est d'émouvoir et de produire des sensations. Plus ils intéressent le sentiment, plus ils donnent des jouissances au cœur, et plus ils sont parfaits à leur tour. […] Quel est maintenant cet art que la nature a destiné exclusivement à cet effet? Ce n'est ni l'architecture, ni la peinture, ni l'éloquence, ni la poésie (arts qui ne peuvent éviter de mettre l'esprit en trop grande activité), mais la musique.[68]

Dieser Zustand des „veredelten Menschen" ist sowohl bei Schiller als auch bei Reicha durch die Erziehung zu erreichen. Während Schiller das Thema Erziehung jedoch

---

[66] Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 19.

[67] Ebd., S. 60.

[68] Reicha, Sur la musique, S. 224f.: „Im Gegensatz dazu müssen die Schönen Künste durch das Empfindungsvermögen und über das Empfinden operieren. Ihr Zweck besteht darin, den Menschen zu rühren und Empfindungen auszulösen. Je mehr sie das Empfinden ansprechen, desto größeres Wohlgefallen empfindet das Herz und desto vollkommener sind sie selbst. […] Um welche Kunst handelt es sich nun, die von ihrer Natur aus ausschließlich für diesen Zweck bestimmt ist? Es ist weder die Architektur, noch die Malerei, noch die Redekunst noch die Dichtung (Künste, die nicht verhindern können, dass der Verstand durch sie in größere Aktivität versetzt wird), sondern die Musik."

kaum anspricht (es wird nur kurz im 27. Brief erwähnt) und es vielmehr aus seiner allgemeinen Reflexion abzuleiten ist, sieht Reicha für sie konkrete Maßnahmen vor. Genauso wie im Falle der Kantschen Musikästhetik deutet er die philosophischen Betrachtungen ins Praktische um. Er will zur Schulung des Gefühls eine „culture et doctrine du sentiment“[69] gründen. Dies geht mit einer Erforschung des Gefühls einher, die in erster Linie Regeln zur Vervollkommnung sowie Ziel und Grad derselben herausarbeiten soll:

> Il [le sentiment … est] susceptible d'une perfection progressive comme l'esprit; et comme l'un est au moins aussi important que l'autre, il faut donc encourager les savans à chercher l'échelle qui indique les degrés de sa perfection, sa logique, son étendue, le but qu'on peut atteindre avec son secours, tous les moyens avec lesquels on pourrait parvenir aux différents degrés de sa perfection.[70]

Da das Gefühl vervollkommnet werden kann, sollen außerdem Schulen zu seiner Erziehung gegründet werden: „Il faut ériger des Ecoles où l'on enseigne la manière de s'y exercer et de s'y perfectionner. Tout doit y trouver son intérêt, le législateur, le monarque, le savant, l'artiste, la religion, les mœurs et la vertu.“[71] Erforschung und Schulen des Gefühls seien Aufgabe des Staates, der davon stark profitieren könne.

Das Gefühl ist daher für Reicha die Grundlage einer aus veredelten Menschen bestehenden besseren Gesellschaft, die ihre Unterstützung zudem durch den Staat findet; da das Gefühl mehr als in anderen vokalen musikalischen Gattungen die Grundlage der Instrumentalmusik ist, und den höchsten Reiz dieser wortlosen Musik darstellt, ist es nur logisch, dass eben diese Musik zur Veredelung des Menschen und zur Verbesserung seiner Gemeinschaft diene. So leiste die Musik, laut Reicha, einen Beitrag zu einem besseren gesellschaftlichen Leben innerhalb der menschlichen Gemeinschaft. Damit will er den von Schiller in *Über die ästhetische Erziehung*

---

[69] Reicha, Sur la musique, S. 314f.: „Ausbildung und Lehrmethode für die Empfindung“, wobei die gleichen Worte, die Reicha im selben Satz in Bezug auf den Geist verwendet, durch „Kultur und Lehrsystem des Verstandes“ übersetzt werden. In diesem Kontext würde ich sogar weiter gehen und die „culture et doctrine du sentiment“ mit „Pflege und Lehre des Gefühls“ ins Deutsche übertragen.

[70] Ebd., S. 314f.: „Sie [Die Empfindung ist …] wie die Vernunft einer zunehmenden Vervollkommnung fähig. Da diese eine zumindest ebenso wichtig wie die andere ist, muss man die Gelehrten ermutigen, die Wege zu ermitteln, auf denen die Entwicklungsstufen zur Vervollkommnung des Empfindungsvermögens, seiner Logik, seines Wirkungsbereichs, das mit seiner Hilfe zu erreichende Ziel erreicht und alle Mittel zu seiner stufenweisen Vervollkommnung eingesetzt werden können.“

[71] Ebd., S. 316f.: „Man muss Schulen errichten, in denen gelehrt wird, wie man das Empfinden üben und sich darin vervollkommnen kann. Jeder muss dort Vorteile für sich finden, der Gesetzgeber, der Monarch, der Gelehrte, der Künstler, die Religion, die Sitten und die Tugend.“

des Menschen entwickelten philosophischen Ansatz praktisch und dank der Musik in die Tat umgesetzt sehen. Was bei Schiller Utopie bleibt, nimmt bei Reicha konkrete Züge an.

4 Schlussworte

Reicha verbindet in seiner ästhetischen Abhandlung *Sur la musique comme art purement sentimental* Ästhetisches und Praktisches. Dafür greift er auf ästhetische und musiktheoretische Auffassungen von Kant und Schiller, Rousseau, Sulzer und Koch zurück und verbindet sie zu einer Einheit, die er unter dem Begriff der „mélodie" zusammenfasst und mit der Idee und deren Gefühlsgehalt verknüpft. Allerdings übernimmt Reicha nie die Gesamtheit ihrer Überlegungen, sondern nur einzelne Aspekte. Die Einwände Kants zur Instrumentalmusik werden ignoriert und so umformuliert, dass der für Kant nachteilige Bereich der Musik bei Reicha zur ästhetisch bedeutsamsten Ebene wird. Reicha deutet außerdem so um, dass ebenfalls der Instrumentalmusik die zentrale Rolle in der ästhetischen Erziehung beizumessen ist – die Schiller aus den verschiedenen Schönen Künsten nicht bevorzugt, oder sogar an der Fähigkeit speziell der Musik, diese Rolle zu übernehmen, noch Zweifel hatte.[72] Rousseau wird durch Sulzer aktualisiert, Sulzer wieder durch Koch und Koch schließlich durch Reicha. Der böhmische Theoretiker arbeitet sich daher nie tief in die Systeme seiner Vorbilder hinein, sondern bleibt immer an der Oberfläche ihres Denkens. Dieser Umstand hilft ihm, sein eigenes Konstrukt zum Thema Melodie zu schaffen. Es führt ihn dazu, mit diesem Konstrukt eine Synthese seiner Zeit sowohl im ästhetischen wie musiktheoretischen Bereich zu bieten; und darin liegt die Besonderheit der ästhetischen Abhandlung *Sur la musique comme art sentimental* Antoine Reichas.

[72] Seidel, Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 74f.

Das Überschreiten historisch bedingter Erkenntnisgrenzen am Beispiel einer Analyse von Joseph Haydns Streichquartetten

Christhard Zimpel (Berlin)

Musik ist eine Kunstform mit offener Wirkung. Sie kann unsere Bedürfnisse nach Harmonie und Regelmäßigkeit befriedigen und uns vertraut erscheinen, sie kann aber auch unbestimmt und rätselhaft bleiben. Von allen Künsten ist die Musik am wenigsten greifbar, sie liegt im wahrsten Sinn des Wortes völlig in der Luft. Hören wir sie, suchen wir nach einer Orientierung. Dies besonders dann, wenn es sich um Instrumentalmusik handelt und uns kein Text oder ein erzählendes Konzept eine Deutung anbietet. Musik unmittelbar wahrzunehmen, ist eine besondere Herausforderung. Sie gelingt nur, wenn wir uns von unseren gewohnten Vorstellungen verabschieden und neugierig auf das Unbekannte werden. Gibt es also ein unmittelbares Einlassen auf Musik?

Nicht immer sind die Bedingungen dazu günstig. Gerade bei den als klassisch eingestuften Kompositionen ist die Gefahr groß, dass unsere Erwartungen unser Hören lenken und einschränken. So ist es kaum möglich, Streichquartette von Joseph Haydn ohne Vorkenntnisse zu hören, dazu ist ihr Duktus zu bekannt. Musikalisch Vorgebildete werden diese Musik mit einer gewissen Haltung hören, zählt sie doch zum Inbegriff der klassischen Musik.

Um eine neue Unmittelbarkeit beim Hören zu erproben, wurde ein Experiment gemacht: Absichtlich wurde ein Stück von seiner Mitte aus angehört und sich von dort auf das musikalische Geschehen eingelassen. Es mag ungewohnt sein, den Satz

ohne seinen Anfang zu hören, doch so wurde versucht, direkter wahrzunehmen. Ausgewählt wurde der erste Satz von Haydns Streichquartett op. 33/5 in G-Dur, T. 96–181, in der Einspielung des ungarischen Quatuor Festetics aus dem Jahre 1991, sie wurde von dem Musikwissenschaftler László Somfai betreut. Die Musiker spielten auf nachgebauten Instrumenten aus der Haydnzeit, aus diesem Grund erklingt der Satz fast einen Halbton tiefer. Begonnen wurde nach der Wiederholung des ersten großen Formteils, der Exposition. Gerade fing die Durchführung an.

Welche Beobachtungen ließen sich bei diesem Hineinhören machen? Erstens fiel der bewegte Gestus der Musik auf, Tonfälle wechselten schnell miteinander ab und die Musik besaß eine hohe Dichte und Präsenz. Zweitens wirkte die Musik zwar im Fluss, war aber offensichtlich doch in Abschnitte gegliedert. Drittens wurde eine Erfahrung gemacht, die sich am besten durch eine Metapher beschreiben lässt: Die Musik wirkte an mehreren Stellen so, als ob eine neue Richtung eingeschlagen oder ein Berg bestiegen wird. Jetzt wurde die Stelle ein zweites Mal angehört, um deren Verlauf genauer zu beobachten.

Der Verlauf wurde nun klarer, die Abschnittsenden wurden an den Zäsuren erkannt, also an den kurzen Unterbrechungen. Dreimal setzte die Musik an: Sie begann in einem dunkleren Bereich, hellte auf und wirkte bewegter. Dann wurde sie höher und mündete in einen vorläufigen Haltepunkt (ab 2’42”). Ein zweites Mal setzte sie süßlich ein und entglitt ins Ungewisse (ab 3’13”). Schließlich strebte sie dramatisch abwärts bis zu einem mehrfach angesetzten Schluss, bei dem der Eindruck entstand, das Ziel der Durchführung sei erreicht. Daraufhin verflüchtigte sich die Spannung (ab 3’31”). An den Stellen, die sich wie eine Richtungsänderung oder Bergbesteigung anhörten, änderte sich die Tonart, manchmal mit kurzen Kontrasten und manchmal auch mit allmählichen Übergängen.

Was wurde durch das Experiment erreicht? Dieses Hören ließ die Musik intensiver wahrnehmen und ihren Verlauf erkennen. Es fragt sich allerdings, ob das unmittelbare, direkt Hören, welches mit dem Experiment versucht wurde, immer möglich und umsetzbar ist. Ist unsere Wahrnehmung nicht durch unsere Hörerfahrungen gebunden? Hören wir nicht vielmehr das heraus, was wir kennen? Ist das voraussetzungslose Hören nicht eine Illusion? Diese Fragen führen in den Bereich der Wahrnehmungspsychologie und würden das kleine Experiment mit einer Diskussion überfrachten, für die es nicht gedacht war. Das Experiment sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir feste Vorstellungen über Haydns Musik haben, die unser Hören prägen. Verschaffen wir uns also Klarheit über unsere Vorkenntnisse.

Was wissen wir über Haydns Streichquartette, und welche Hörhaltung nehmen wir bei ihnen ein? Um ein Meinungsbild zu dieser Frage zu erhalten, wurde an die Teilnehmer auf dem Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung am 4.–8. September 2012 in Göttingen ein Fragebogen verteilt, der anonym ausgefüllt zurück gegeben werden konnte. Er enthielt drei Bereiche: Erstens wurde gefragt, ob Haydns Streichquartette gerne angehört werden oder nicht. Zweitens wurde um

das Ankreuzen bei Gegensatzpaaren gebeten: Diese Musik sei verständlich/fremd, spannend/langweilig, bedeutungsvoll/uninteressant, gefühlsbetont/ nüchtern und aktuell/veraltet. Drittens blieb Raum für eine kurze Beschreibung von Haydns Musik.

Auf den 32 eingereichten Fragebögen wurde grundsätzlich bejaht, die Quartette Haydns gerne zu hören, lediglich vier Ausnahmen waren hier zu verzeichnen. Wie hoch das Interesse an Haydns Musik war, ging auch indirekt aus dem wiederholt gemachten Vorschlag einer Werteskala hervor: Manchen Befragten erschien das Ankreuzen bei einem Gegensatzpaar als nicht ausreichend, sie wollten differenzierte Angaben machen und Tendenzen abgestuft ausdrücken. Ein Hauptergebnis der Umfrage war, dass die Quartette in der überwältigenden Mehrheit als verständlich beurteilt wurden, selbst dann, wenn sie nicht gerne gehört wurden. Es gab nur eine Ausnahme. Deutlich war auch die Einschätzung, die sich in der Mehrzahl der 23 kurzen Beschreibungen oder Zusätze zeigte: Haydns Musik galt weitgehend als humorvoll, witzig, überraschend und originell. Mehrfach wurde auch ihr hoher Stellenwert für die Musikgeschichte, insbesondere für das Komponieren von Streichquartetten, genannt.

Es ist schön, dass der Komponist Haydn beim Fachpublikum heute eine solche Wertschätzung erfährt. Doch ist die Einhelligkeit erstaunlich, mit der seine Musik charakterisiert wird. Es drängt sich der Verdacht auf, hier wird ein Klischee bedient.[1] Was war an dem Hörbeispiel witzig oder humorvoll, und waren die Wendungen und plötzlichen Umschwünge wirklich verständlich? Es erscheint merkwürdig, dass wir angesichts der unüberschaubaren Fülle an Haydns Musik doch zu wissen meinen, wie sie klingt. Die Gründe für dieses Paradox sind in der Entstehungsgeschichte unseres Bildes, das wir von Haydns Musik haben, zu suchen. Bereits im 19. Jahrhundert wurden dafür die Grundlagen für unser Verständnis gebildet. Es lohnt sich, die Stränge der frühen Haydn-Forschung genauer zu betrachten.

Unsere Wertschätzung und das Verständnis von Haydns Musik wurzeln in den Forschungen von Carl Ferdinand Pohl und Adolf Sandberger. Beide hoben den Gesichtspunkt des Motivisch-Thematischen hervor, eine Kompositionstechnik, die sich vor allem in den Durchführungen von Haydns Streichquartetten finden lasse. Carl Ferdinand Pohl war der erste, der auf diese Technik hinwies. Bereits im ersten Band seiner Haydn-Biographie stellte er die „fruchtbringende thematische Durchar-

---

[1] Wie oft etwa wurde das Ende von Haydns Sinfonie Hoboken-Verzeichnis I:45 als ein musikalischer Spaß interpretiert, ohne dass die tieferliegenden Schichten dieses Stücks in fis-Moll wahrgenommen wurden? Siehe dazu Webster, James: Haydn's „Farewell"-Symphony and the Idea of Classical Style. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

beitung“[2] in den Quartetten fest. Diese Feststellung erhielt besonderes Gewicht dadurch, dass dann bei allen drei Serien ab op. 50 auf die „kunstvolle thematische Arbeit“[3] oder auch auf die „interessante thematische Arbeit“[4] hingewiesen wurde. Aus Pohls Darstellung ist zu entnehmen, dass er an die allmähliche Herausbildung dieser Qualität in Haydns Komponieren glaubte, denn bei op. 20 verwies er zunächst nur auf die „gleiche Beteiligung aller Stimmen“[5] und stellte dann für op. 33 allgemein „einen bedeutenden Fortschritt“[6] fest. Die Durchführungen der Kopfsätze wurden allerdings nur gestreift, stattdessen legte Pohl mehr Wert auf die überblicksartige Darstellung aller Sätze eines Werks, auf deren Besonderheiten und Neuerungen. Er näherte sich dem umfangreichen Quartettschaffen Haydns gleichsam aus der Vogelperspektive. Wegen dieses Blickwinkels unterließ er es leider auch, die thematische Arbeit als wichtige Errungenschaft in den Quartetten genauer nachzuweisen, was gerade an den Durchführungen möglich gewesen wäre. So klafften die allgemeine Charakterisierung und die detaillierte Analyse gerade an diesem Punkt auseinander.

Adolf Sandberger widmete den Streichquartetten Haydns im Jahr 1900 eine spezielle Studie. Darin griff er Pohls Ergebnisse auf und versuchte, zu neuen Erkenntnissen zu kommen. Der Ausgangspunkt für Sandberger war Haydns Brief an den Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein anlässlich der Pränumeration von op. 33, in welchem auf deren „ganz neue Besondre art“[7] hingewiesen wurde. Sandberger hatte diesen Brief nach eigenem Bekunden 1892 in der fürstlichen Schlossbibliothek zu Maihingen gefunden[8] und, wie Dénes Bartha später versicherte, „erstmals in die Musikliteratur eingeführt“.[9] Haydn führte seine Bemerkung nicht weiter aus, daher blieb offen, ob sie durch die Verkaufssituation motiviert war oder tatsächlich auf eine neue Kompositionstechnik hinwies. Sandberger nahm den Brief zum Anlass, „das Wesen des Haydnschen Quartetts“ und dessen „Entwicklungsgang“[10] ergründen zu

---

[2] Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*. Bd. I. Berlin 1875, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1878, S. 329.

[3] Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*. Bd. II. Leipzig 1882, S. 296 und 298.

[4] Pohl, Haydn Bd. I, S. 300.

[5] Ebd., S. 293.

[6] Pohl, Haydn Bd. II, S. 293.

[7] Sandberger, Adolf: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Bd. I. München: Drei Masken Verlag 1921, S. 224–265, hier S. 224. Erstmals erschienen als: Sandberger, Adolf: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. In: *Alt-bayerische Monatsschrift 1900*, S. 1–24. Siehe dazu auch: Bartha, Dénes (Hg.): *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel: Bärenreiter 1965, S. 107.

[8] Sandberger, Haydnsche Streichquartette, S. 224, Anm. 4.

[9] Bartha, Haydn Briefe, S. 108.

[10] Sandberger, Haydnsche Streichquartette, S. 228.

wollen, und fragte, wie sich Haydn während der langen Pause zwischen op. 20 und op. 33 kompositorisch weiterentwickelt hatte. Er behauptete, Haydn habe während dieser Pause die Techniken vorklassischer Musik aufgenommen und schrittweise in seinen zwischen op. 20 und op. 33 entstandenen Sinfonien angewendet. Daraus resultiere dann op. 33 mit der thematischen Arbeit als neuer Art des Komponierens.

Sandbergers Hauptanliegen war es, das „Prinzip der thematischen Arbeit“[11] in den Quartetten darzustellen. Aber wie bei Pohl findet sich auch hier der Widerspruch zwischen der Wichtigkeit des Anliegens und der tatsächlichen Darstellung in den Quartetten. Auf der einen Seite war dieses Prinzip nach Sandberger „das erste und hauptsächlichste quartettistischer Gestaltung“,[12] auf der anderen Seite hat er es in den Quartetten aber nur an wenigen Stellen dokumentiert. Dass Haydn neun Jahre zwischen op. 20 und op. 33 mit der Quartettkomposition pausiert habe, um sich die Technik der thematischen Arbeit anzueignen, erscheint mir nicht ausreichend belegt. Vielmehr wirkt diese Hypothese auf mich wie eine Überinterpretation des durch Sandberger edierten Briefs von Haydn.

Sandbergers Untersuchung war ein früher Beitrag zum Strang der Haydn-Forschung, welcher sich mit der thematischen Arbeit beschäftigt. Der Hinweis auf die thematische Arbeit sollte vorrangig die Qualität der Quartette hervorheben, die Technik selbst wurde aber kaum an den Stücken belegt. Sandbergers Unterteilung in ein Vorstadium, in welchem Haydn angeblich das Fehlen der Technik bewusst wird, und das Setzen eines Zeitpunkts, zu dem er diese errungen habe, erscheint wie eine geschichtliche Konstruktion, die die späteren Quartette vielleicht aufzuwerten vermochte, sie aber dadurch kaum verstehbarer machte.

[11] Ebd., S. 258.

[12] Ebd.


Vivace assai
122
123
124
125
[fz]
fz
126
127
128
129
130
131
132
133
134


135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149


150
151
152
153
ff
ff
ff
ff
154
155
156
157
p
p
p
p
158
159
160
161



Notenbeispiel 1: J. Haydn, Streichquartett op. 33, Nr. 5 in G-Dur, 1. Satz[13]

Dass Haydns Musik ein hoher musikgeschichtlicher Stellenwert beigemessen wird, geht also vor allem auf die Forschungen von Pohl und Sandberger zurück. Wir sind geprägt von der Forschung im 19. Jahrhundert, die in der Musik vor allem einen Gegenstand der Werk- und Komponistengeschichte sah. Es mag sein, dass die thematische Arbeit eine Technik ist, die zu überraschenden Konstellationen führt und die Musik originell erscheinen lässt. Offensichtlich liegt hier der Kern unseres tradi-

[13] Feder, Georg und Gerlach, Sonja (Hg.): *Joseph Haydn. Streichquartette „Opus 20" und „Opus 33"*. Notenband. JHW XII/3. München: Henle 1974. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlag, München.

tionellen Haydn-Verständnisses. In unserem Experiment hatte die thematische Arbeit allerdings eine untergeordnete Bedeutung. Vor allem fielen uns die gliedernden Momente und die tonartlichen Vorgänge auf. Wir sollten also versuchen, neue Erklärungen für die gehörten Merkmale in der Durchführung zu finden. Dazu müssen wir unsere gewohnten Vorstellungen ruhen lassen und andere Kriterien für Haydns Musik finden.

Wie können wir bei Haydns Musik unsere historisch bedingten Erkenntnisgrenzen überschreiten? Kehren wir zu unseren Erfahrungen mit der Durchführung aus dem Streichquartett zurück. Da wir den Satz nicht von Anfang an gehört haben, blieb das Beziehungsgeflecht der verschiedenen Themen außer Acht. Stattdessen rückte der Verlauf der Durchführung ins Bewusstsein. Wir hörten Abschnitte und Zäsuren, und wir nahmen Änderungen des tonartlichen Bezugs wahr. Offensichtlich gibt es in der Durchführung eine Tonart, die in mehreren Etappen aufgesucht und schließlich kadenziell befestigt wird. Diese Tonart soll die zentrale Tonart der Durchführung heißen. In diesem Satz ist es die zentrale Tonart e-Moll.

Die Analyse des Notenbeispiels zeigt, dass die zentrale Tonart e-Moll mehrere Stadien des Ergreifens und Befestigens durchläuft (siehe Notenbeispiel 1). In einem ersten Stadium wird sie ein erstes Mal aufgesucht, sie geht aus der kurzen Modulation mit dem plötzlich eintretenden Halbschluss hervor (zu T. 126), dessen Schlussklang verlängert wird (bis T. 131). Es folgen als Aufenthalt acht Takte eines Themas (T. 132 mit Auftakt – T. 139). Damit ist dieses erste Stadium beendet. Es schließen ein Aufenthalt in der weiteren Stufe a-Moll und eine Modulation über einer absteigenden Unterstimme an. Im zweiten Stadium wird die Tonart e-Moll mit dem plötzlich auftretenden Halbschluss im piano wieder ergriffen (zu T. 160). Jetzt könnte ein drittes Stadium folgen, bei dem die Tonart weiter hervortritt oder vertieft wird. Stattdessen erfolgt hier bereits das vierte Stadium mit der Kadenz, die im forte einsetzt (T. 162–170). Charakteristisch für die Kadenz in der Durchführung ist ihre interne Schleife, so werden die Takte 162–165 erneut mit leichten Variierungen aufgegriffen und schließlich zum Schlussklang geführt (T. 170).

Vergleiche mit den Durchführungen anderer Kopfsätze aus Haydns Streichquartetten zeigen, dass immer eine zentrale Tonart auftritt, die in mehreren Stadien befestigt wird. Maximal werden vier Stadien durchlaufen und im letzten wird die zentrale Tonart kadenziell befestigt. Sie wird erstmals aufgesucht und wieder verlassen. Darauf wird sie dauerhaft aus der Modulation oder einer anderen Stufe ergriffen. Drittens tritt sie besonders hervor und wird vertieft. Und viertens wird nach wenigen Anschlusstakten der eigentliche Kadenzansatz erreicht. Dieser enthält meist mehrere Anläufe, bevor der Schlussakkord erklingt. Am Anfang tritt die zentrale Tonart also nur schwach auf. Sie wird dann immer stärker ausgeprägt und schließlich kadenziell befestigt. Das hat mich darauf gebracht, in der Durchführung von einem kadenziellen Prozess zu sprechen.

Nicht immer werden alle Stadien durchlaufen, der Prozess kann etwa abbrechen, nachdem die zentrale Tonart mit einem Halbschluss vorläufig befestigt worden ist. Wie weit der Prozess reicht, hängt davon ab, welchem Typ die Durchführung angehört. Es würde hier zu weit führen, die Typen im Einzelnen zu belegen. Wir beschränken uns auf das vorstehende Beispiel, bei dem der Prozess bis zu einem Ende in der Kadenz führt. Entscheidend ist, dass wir damit Sichtweisen angewendet haben, die jenseits unserer traditionellen Vorstellungen von Haydns Musik stehen. Wir haben versucht, die Musik unbefangen zu hören und ihren Verlauf zu erfassen. Damit haben wir eine neue Art entdeckt, die Durchführung zu hören.

Durchbricht man das starre Denkmuster einer Trennung von Leben und Kunst, so rücken bisher versteckte Orte des Wissens in den Vordergrund. Auf der Suche nach diesen neuen Wissens-Orten, nach Mikrokosmen und deren Resonanzen in der Musikkultur im Europa des 19. Jahrhunderts soll dieser Band mit seinen verschiedenartigen Beiträgen ein stimmungsvolles und ebenso mosaikhaftes Bild wiedergeben, das uns auffordert, das Kulturleben dieser, aber auch anderer Epochen in seiner ganzen Vielfalt wahrzunehmen und zu begreifen.

Die Texte des vorliegenden Bandes fassen einige der Freien Referate zusammen, die beim 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung „Music | Musics. Structures and Processes" vom 5.–8. September 2012 in Göttingen gehalten worden sind. Mit Beiträgen von Merle Fahrholz, Axel Fischer und Matthias Kornemann, Melanie von Goldbeck, Christine Hoppe, Martin Knust und Ingela Tägil, Marie Winkelmüller und Christhard Zimpel.





ISBN: 978-3-86395-224-2

Universitätsverlag Göttingen